Marcello Pagnini

Estructura literaria y método crítico

CUARTA EDICION

CÁTEDRA
CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Traducción de Carlos Mazo del Castillo

Edición revisada y ampliada por el autor para la versión española.

© Casa editrice G. D'Anna
Ediciones Cátedra, S. A. 1992
Telémaco, 43. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 14.205-1992
ISBN: 84-376-0034-0

Printed in Spain
Impreso en Rogar, S. A.
León, 44. Fuenlabrada (Madrid)

El autor agradece a la señorita Moore y a su editor Faber & Faber de Londres; al editor de E. E. Cummings, Harcourt, Brace & World de Nueva York; al editor de W. C. Williams, The Objectivist Press de NuevaYork, así como al señor Ezra Pound y a la señora Mary de Rachewiltz, el haber permitido gentilmente la cita de poesías protegidas por el *copyright*.

Prefacio

Este libro lo dedico a mis alumnos de literatura inglesa y americana de la Universidad de Florencia, y responde (dentro de un sentido práctico) a la necesidad de agilizar y condensar las conversaciones de seminario, para cuyo fin se realiza una anatomía de la actividad investigadora desarrollada en éstas, se presenta un vocabulario y se ofrecen varias posibilidades de irradiaciones bibliográficas a partir de cada enunciación (que puede ser, precisamente por esto, incisivamente lacónica). Pero el volumen, aparte su nueva visión de ciertos fenómenos literarios como, por ejemplo, el símbolo, es al mismo tiempo un intento original de reorganización y esclarecimiento del cúmulo de técnicas y teorías que nuestra era difunde sin piedad, incluso de las más recientes rechazadas por los agnósticos.

Considero que, entre los muchos defectos, el libro puede vanagloriarse de contar con tres méritos: el de no ser, por esta vez, una especulación filosófica, ya que incluso recorre una dirección contraria a la especulación abstracta; el de no ser exclusivamente apodíctico, pues respeta la convicción de la necesidad de una disponibilidad metodológica poligonal e interdisciplinaria, y la certeza de que el método no debe existir *antes* sino *dentro* de la lectura (aunque los instrumentos estén fuera), y que por esto cada obra exige, entre los muchos conocidos, el que le sea más apropiado; y, por último, el de sensibilizar al lector ante el texto mediante los procedimientos y los ejemplos de la vivisección.

Indudablemente, los técnicos especialistas (en particular los lingüistas) se sorprenderán de mi eclecticismo terminológico. Pero ¿qué hubiera podido hacer yo frente a la asombrosa proliferación contemporánea? ¿Hacer que el tratado estuviese precedido por un léxico comparado o, peor aún, según la costumbre actual, crear por mi cuenta un nuevo vocabulario

técnico?[1] He considerado que la mejor solución sería la de selecciones sin citar su procedencia, teniendo en cuenta sólo su utilidad contingente, confiando en las funciones denotativas de los contextos.

M. P.

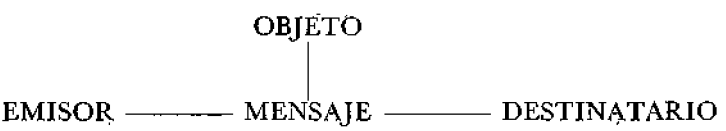
[1] Cfr. los útiles índices de G. C. Lepschy, *La linguistica strutturale*, Turín, 1966.

PRIMERA PARTE

La estructura literaria

Notas preliminares

0.1. Los factores del lenguaje verbal fueron ilustrados en el modelo de K. Bühler[1], ulteriormente elaborado. Podemos simplificarlo del siguiente modo:



El emisor elige/compone un mensaje que se orienta hacia un objeto (referente); el destinatario, que tiene conocimiento del «código» (lengua y cultura), descodifica el mensaje y de este modo él también se orienta hacia el objeto. (Por comodidad hablamos de *objeto;* en realidad, se debería decir *concepto del objeto;* es decir, la imagen psíquica del mismo.)

La orientación puede ser de muy variado género (puede tener varias «funciones» para un conjunto de causas que conciernen a la naturaleza del mensaje, a sus relaciones contextuales, a su fuerza evocadora, etc.). Puede remitir al objeto directamente (científicamente); puede llevar consigo una coloración emotiva que exprese una actitud especial del emisor en las comparaciones de su mensaje y del objeto; puede referirse al destinatario y asumir así una función conativa (como en el vocativo y en el imperativo); puede, en contraste con la univocidad de la referencia científica, mostrarse ambiguo en extremo, y en tal caso exigirá, en la interpretación, la partici-

[1] «Die Axiomatik der Sprachwissenschaft», *Kant Studien*, 38, Berlín, 1933. Cfr. también Roman Jakobson, «Linguistics and Poetics», en *Style in Language*, por T. A. Sebeok, Nueva York, 1960, págs. 350-377 (trad. esp. Madrid, Cátedra, 1974), donde figuran también los demás factores y funciones del esquema de la comunicación verbal.

pación activa (creativa) del destinatario. Este último caso es principalmente el de la poesía[2].

Así pues, al esquema de los *factores* podemos añadir el de las correspondientes *funciones:*

FUNCIÓN REFERENCIAL

F. EMOTIVA —— F. POÉTICA —— F. CONATIVA

0.2. La tarea primaria del mensaje es, por consiguiente, la de orientarse hacia un objeto, si bien pueden participar otras funciones que a veces asumen un predominio tal que hacen extremadamente secundaria la referencia. En la poesía, la función dominante (que, sin embargo, no excluye a las demás) estriba en la concentración del lenguaje sobre sí mismo, con la consecuencia, por ejemplo, de una perforación del tejido fónico (de ritmo y de timbre) y del perfil sintáctico, los cuales, en la función referencial pura, carecen de relieve.

0.3. Northrop Frye ha ilustrado este fenómeno mediante la distinción de dos direcciones del lenguaje: una dirección *centrífuga* (llamémosla también referencial o denotativa) hacia los objetos, y una dirección *centrípeta* hacia la misma estructura verbal. En la estructura poética se sienten ambas fuerzas, aunque predomina la segunda función. Por un lado, las palabras se valoran en virtud de la precisión con que remiten hacia lo externo (descripciones, aseveraciones, etc.); por otro, son apreciadas por su función en el mundo verbal autónomo de la composición. Una literatura que sea muy centrífuga tenderá al realismo, a la didáctica y al descriptivismo. Su objetivo es dar la impresión de una realidad externa, compatible con la estructura hipotética, característica del cosmos literario. En el romanticismo, por ejemplo, existe una gran tensión entre documentalismo naturalista y creación hipotético-fantástica.

La literatura más centrípeta es el *simbolismo francés*, mientras que la más centrífuga es el *realismo*. Al no poder concebir los significados más que como «referentes», y al no poder

[2] Cfr. sobre todo W. Empson, *Seven types of Ambiguity*, Londres, 1930, 1947, 1953, y I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Londres, 1936, *passim*.

identificar la poesía con el concepto, hay quien la concibe tan sólo como referencia sentimental (descriptivismo del sentimiento)[3].

0.4. La relación *emisor-destinatario* existe siempre, o se halla implícita cuando menos. Es decir, el lenguaje *va al encuentro* de un destinatario, aun en los casos en que se repliegue sobre sí mismo. El poeta, en general, tiene en la mente a *un* auditorio, que puede ser un amigo, un juez ideal, la posteridad, o bien individuos imaginarios atemporales y atópicos. Hay que observar que, en el fenómeno literario, las relaciones se caracterizan por cierta complicación: el emisor y el destinatario son dos personajes fantásticos. Piénsese, por ejemplo, en la «voz» del *Cancionero* y en la Laura literaria respecto al Petrarca y a la Laura históricos.

Un *irónico* (no efectivo) desprecio por el público aparece en la corriente del *symbolisme*, que, sin embargo, cuenta más que cualquier otro género expresivo con la colaboración subjetiva e íntima del destinatario. Un acento exagerado sobre el emisor lleva en sí un subjetivismo desordenado y posiblemente arbitrario.

0.5. La lingüística moderna se ha constituido sobre la distinción que establece Ferdinand de Saussure *(Cours de Linguistique Générale)* entre *langue*, sistema institucional, supraindividual, especie de contrato lingüístico colectivo, y *parole*, acto lingüístico, momento de la actualización de la *langue* (conceptos apenas esbozados en el *Cours)*. Podemos seguir a L. Rosiello en su reciente y nueva sistematización de las funciones lingüísticas (modalidades de realización de las potencialidades de la lengua). De la *estructura* de la lengua, concebida como *potencialidades hipotéticas*, se distinguen los *usos* de la estructura, los cuales, cuando se repiten, pueden convertirse en costumbre o hábito *(estándar* o «condición de hecho») para institucionalizarse por último *(norma* o «condición de derecho»). La función poética consiste en un uso de la estructura que realiza las potencialidades estructurales de la lengua con una *violación intencional* de la norma del *estándar* (aceptado, naturalmente, no

[3] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Nueva Jersey, 1957, capítulo II.

sólo como lenguaje común, sino también como lenguaje literario constituido).

El *estilo* consistirá entonces en la desviación de la *norma* y del *estándar*, es decir en la separación de las formas rígidas y automatizadas[4], mediante la manipulación de elementos variables en la estructura de la lengua o en virtud de una selección de caracteres opcionales (cfr. II: 5.1).

0.6. Otro principio fundamental de la lingüística saussuriana, universalmente aceptado, es el reconocimiento de la bilateralidad del mensaje. Por un lado, la palabra es forma acústica, *significante*, mientras que, por otro, es lo que de conceptual añade al significante; es decir, el *significado*[5].

0.7. En el *significado* se reconocen tres componentes fundamentales: el *sensorial*, el *lógico* y el *afectivo*[6], y se distingue un hecho o hechos *denotativos* (valores normales), y un hecho o hechos *connotativos* (valores implícitos, sugestivos, asociativos, variables y contextuales). Los tres aspectos sólo pueden separarse dentro de una línea teórica.

---

[4] L. Rosiello, *Struttura, uso e funzioni della lingua*, Florencia, 1965, págs. 82, 47-114.

[5] Cfr. también Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, 1957, pág. 241 y ss.

[6] En la actualidad, psicología y lingüística estructural rechazan la noción (saussuriana) de significado como imagen que lleva el significante; pero, como observa muy bien Pierre Guiraud (*La sémantique*, París, 1955), la primera aún no ha definido satisfactoriamente el fenómeno de la imagen mental, y la segunda —aunque afirma que el significado es el fruto de las relaciones determinadas por la estructura del sistema lingüístico y, por consiguiente, del empleo contextual de las palabras, y no por las palabras— no niega, sin embargo, la esencial adhesión de un dato *mnésico* al signo. Por consiguiente, podemos seguir utilizando, sin perjuicio, la sistemática tradicional.

La «convencionalidad» de la asociación es el resultado de un acuerdo entre los oyentes de la lengua. Pero la palabra siempre es motivada originariamente, como dice Pierre Guiraud, «ya sea que exista una *relación natural* entre la forma acústica y la cosa significada (onomatopeyas, exclamaciones), ya sea que exista una *relación intralingüística* entre las palabras en el ámbito de la lengua, relación que puede ser de orden *morfológico* (derivación, composición) o *semántico* (cambios de sentido). Sólo que el lenguaje siempre tiende a oscurecer la motivación y, por último, a eclipsarla» (cfr. pág. 34). Es muy compleja la problemática del «significado» en los estudios más recientes. La finalidad objetivamente práctica del presente trabajo no permite excesivas sutilezas. Quien desee profundizar en el problema puede empezar por consultar a S. Ullmann, *Semantics: An Introduction to the Science of Meaning*, Oxford, 1962, cap. III.

0.8. El elemento *sensorial* consiste, muy a menudo, en un magma de representaciones mixtas, en estado sintético, con predominio de una de ellas (vista, tacto, gusto, oído, olfato).

0.9. El elemento *lógico* se halla constituido por la construcción racional del mensaje y por sus contenidos abstractos. En poesía, la abstracción puede elevarse a formas de pensamiento que se aproximan bastante a la filosofía, como cuando John Keats concluye la *Ode on a Grecian Urn* con los versos:

> *Beauty is Truth* —*Truth Beauty*— *that is* all
> Ye know on earth, and all ye need to know[7].

Pero la relación entre estado de ánimo y abstracción es muy estrecha. Por lo demás, el uno influye sobre la otra mucho más de cuanto pueda pensarse, incluso en expresiones no poéticas: una alteración de la afectividad produce una idea distinta de lo real, y determinado pensamiento cósmico traduce a menudo un especial estado de ánimo. El descubrimiento del límite abstracto-concreto es además bastante reciente, y si Platón y Plutarco podían creer en la existencia efectiva de las ideas en un mundo impreciso, y los romanos levantaban templos a la Fides, a la Constantia, etc., lo hacían evidentemente pensando en espíritus vivos.

I. A. Richards ha señalado muy bien el problema: «A statement may be used for the sake of the *reference*, true or false, which it causes. This is the *scientific* use of language. But it may also be used for the sake of the effects in emotion and attitude produced by the reference it occasions. This is the *emotive* use of language.»[8]

0.10. La carga *afectiva* es el reflejo, en el mensaje, de la actitud particular del hablante/escritor respecto del mismo

[7] «La Belleza es Verdad —la Verdad, Belleza— y esto es cuanto sabéis sobre la tierra, y es cuanto os basta.» Una vehemente reivindicación de la racionalidad de la poesía, contra las estéticas místico-idealistas, aparece en el cap. I de G. della Volpe, *Critica del gusto*, 3.ª ed., Milán, 1966.

[8] *Principles of Literary Criticism*, 2.ª ed., Londres, 1926, pág. 267. «Una afirmación puede ser usada en consideración a la *referencia*, verdadera o falsa, a que da lugar: en esto consiste el uso *científico* del lenguaje. Pero también puede usarse teniendo a la vista los efectos en el ámbito de las emociones y las actitudes producidas por la referencia que ella determina: éste es el uso *emotivo* del lenguaje.»

mensaje y sus referentes. Es una especie de ambiente, y viene indicada: por peculiares selecciones lingüísticas (epítetos, tropos, etc.), movimientos rítmicos, entonaciones sugeridas e intensidad de articulación, por ciertas combinaciones de timbre, por oscilaciones condicionadas de la velocidad y alargamientos silábicos, etc.

Naturalmente, la afectividad puede ser también material; es decir, que puede estar en los elementos conmovedores, horripilantes, etc., de la composición.

En su estado puro, la afectividad se plasma en las interjecciones.

0.11. Si bien es bastante fácil aislar, en el análisis fonológico, gramatical o sintáctico, los elementos constitutivos del discurso (*frase*, constituida por *palabras;* palabras, constituidas por *morfemas;* morfemas, constituidos por *fonemas;* o, como se prefiere hoy en día, *sintagmas*, *monemas*, *morfemas*), en el análisis semántico es imposible aislar unidades no arbitrarias. Ello se debe al hecho de que el mundo de los significantes es en gran parte fluido (consta también de una contribución subjetiva del receptor) y porque la lectura consiste en dos actividades distintas y superpuestas, una *temporal*, en la que desfila ante la conciencia una sucesión de fenómenos aislados, y otra *global*, que considera la obra en su totalidad y contempla el conjunto de hechos de una manera simultánea, como en las artes espaciales. A medida que avanzamos en la lectura, llevamos con nosotros el precipitado *mnésico* que modifica, connotativamente, la sucesión.

De todos modos, se pueden separar ciertas unidades arbitrarias, tales como una palabra, una frase, un personaje, una descripción, etc. Las podemos llamar *unidades semánticas* (cada unidad de la estructura literaria que tenga importancia para un análisis o un razonamiento crítico de la obra).

0.12. Con finalidad meramente didáctica, se puede intentar una lectura en la triple clave antedicha. Veamos *Ozymandias*, de Percy Bysshe Shelley:

> I met a traveller from an antique land
> Who said: Two vast and trunkless legs of stone
> Stand in the desert... Near them, on the sand,

Half sunk, a shattered visage lies, whose frown,
And wrinkled lip, and sneer of cold command,
Tell that its sculptor well those passions read
Which yet survive, stamped on these lifeless things,
The hand that mocked them, and the heart that fed:
And on the pedestal these words appear:
«My name is Ozymandias, king of kings:
Look on my works, ye Mighty, and despair!»
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare
The lone and level sands stretch far away[9].

Componente lógico: estructura sintáctica y gramatical, estructura métrica, vanidad de toda obra terrena y de la altivez humana. *Afectividad general:* terror (sublime) ante la implacable destrucción del tiempo, ante la fijación muda de la muerte, la soledad cósmica, etc. *Afectividades particulares:* el misterio del viandante, la sugestión del adjetivo «antique» (verso 1), el énfasis rítmico de «Stand» (verso 3) debido a la sustitución del pie, el *encabalgamiento* de los versos 2 y 3, la apasionada advertencia de la inscripción (voz lejana del tiempo), la desconsolada comprobación del poeta: «Nothing beside remains», etc. *Componente sensorial:* toda la parte descriptiva, es decir visual, y toda la estructura fónica, con los relieves de rima, aliterativos, rítmicos, etcétera, la ductilidad del elemento en «sand/Half sunk» (versos 3-4), lo incisivo del cincel en «stamped» (verso 7), la articulación mimética de «wrinkled lip» (verso 5), y, para mencionar algunos otros hechos, la calidad pétrea de «cold command» (verso 5), la impresión plástica que se deriva de la articulación fónica de «Round the decay / Of that colossal wreck, boundless and bare», así como la sensación de extensión desértica en «The lone and level sands stretch far away».

---

[9] «Encontré a un peregrino que venía de una antigua tierra, el cual dijo: dos grandes piernas sin tronco se yerguen en el desierto... Cerca, en la arena, medio sepulto, yace un semblante destrozado, cuyo ceño y cuyo labio fruncido y cuyo rictus furioso de fría altanería pregonan que el escultor conoció bien esas pasiones que sobreviven, impresas en esta materia inanimada, ya sea la mano que con escarnio las reprodujo, ya sea el corazón que las alimentó; y en la base se leen estas palabras: 'Mi nombre es Ozymandias, rey de reyes: ¡contemplad mis obras, oh poderosos, y desesperad!' Ninguna otra cosa permanece. En torno a los restos de aquellas colosales ruinas, infinita y desnuda la arena llana y solitaria se extiende.»

0.13. El predominio de lo racional es característico del neoclasicismo, de los procedimientos alegóricos y de la poesía didáctica. La prevalencia de lo afectivo-sensorial es típica del simbolismo francés. Como experimento lingüístico, el simbolismo francés y la poesía pos-simbolista han llevado a cabo, no digamos que la completa supresión del elemento lógico, que no puede suprimirse en su totalidad, pero sí la reducción de su funcionalidad, al bloquearlo en asociaciones arbitrarias y en contextos no pertinentes.

0.14. Mientras el elemento acústico, como elemento gramatical o sintáctico, es analizable científicamente, la esfera de los significados constituye una materia muy evasiva que la ciencia lingüística aún no ha conseguido examinar con entera satisfacción. El conjunto semántico tiene, tanto en el poeta como en el destinatario, relaciones bastante acusadas con lo «profundo» (inconsciente, preconsciente, subconsciente, étimos psíquicos, individuales y colectivos). A ello se debe mucho de lo que en poesía solemos llamar «misterio» o «inefable».

Ha dicho Pierre Guiraud que «en toda emotividad intensa, como por ejemplo la cólera, en el amor y en el entusiasmo, se disparan de manera espontánea palabras imprevistas e imágenes originales, y que el estudio de los *lapsus* freudianos, como el de los *tests* verbales psicoanalíticos, demuestra el carácter subconsciente de la emotividad del lenguaje. Las palabras no sólo expresan nuestras emociones, sino también obsesiones difusas, por lo general inconscientes, e incluso desechadas por prohibiciones individuales y sociales.

En toda colectividad —continúa Guiraud— existen temas privilegiados, 'esferas de pensamiento' que dependen del ambiente, y que se hallan siempre presentes en la conciencia colectiva, dando color a los pensamientos»[10].

0.15. Un significado puede superponerse a otro significado, tal como sucede en la metáfora, y encontrarse junto a otros significados, como en la ambigüedad y en el símbolo (cfr. I: 4.1-4.25).

0.16. Cuando, en el siglo XVIII, se concebía la poesía como mimesis naturalista, Edmund Burke declaró que «las 'imágenes'

[10] *Op. cit.*, pág. 74. Cfr. también a H. Sperber, *Einführung in die Bedeutungslehre*, 2.ª ed., Leipzig, 1930.

literarias no eran visibles como las de la pintura y que, por el contrario, para visualizarlas era necesario cierto esfuerzo»[11]. Burke había descubierto la naturaleza real de la imagen poética, la cual es más interior que mimética, y que quizá se acerque más a la música que a la pintura. Gustav Spet ha dicho que «los psicólogos han prestado un pésimo servicio a la poesía al interpretar la forma interior esencialmente como imagen visual» y que la «imagen visual obstaculiza la percepción poética»[12].

0.17. Hoy día se entiende por *imagen* la representación de cualquier experiencia sensorial: sonido, vista (color o forma), gusto, olfato, tacto (imágenes térmicas y plásticas), movimiento (imágenes cinestésicas).

0.18. Aunque el elemento sensorial sea el «cuerpo» normal del lenguaje poético, excepcionalmente pueden existir poesías casi absolutamente *abstractas*, como *Loves Deitie*, de John Donne:

I long to talke with some old lovers ghost, g. 20
  Who died before the god of Love was borne:
I cannot thinke that hee, who then lov'd most,
  Sunke so low, as to love one which did scorne.
But since this god produc'd a destinie,
And that vice-nature, costume, lets it be;
  I must love her, that loves not mee.
Sure, they which made him god, meant not so much,
  Nor he, in his young godhead practis'd it.
But when an even flame two hearts did touch,
  His office was indulgently to fit
Actives to passives. Correspondencie
Only his subject was; it cannot bee
  Love, till I love her, that loves mee, etc.[13].

[11] *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757. Tengo ante mí la ed. de 1792, pág. 86.

[12] *Éstatiteskie fragmenty*, San Petersburgo, 1922, págs. 28-29. Esto no impide que puedan existir poéticas exaltadoras de la visión poética, como, por ej., el *Imagism*.

[13] «*Divinidad de amor*. Anhelo hablar con el espíritu de cualquier antiguo amante, muerto antes de que el dios del Amor naciese: no puedo creer que quien entonces amó más que ningún otro se envileciera hasta tal punto de amar a una que lo despreciase. Pero, desde que este dios estableció un hado, y la costumbre, lugarteniente de la naturaleza, lo ratificó, yo debo amar a la que no me ama. Ciertamente, los que lo hicieron dios, no pretendían darle tanto

0.19. La *imagen* es el elemento primario del lenguaje poético y Erich Fromm ha ilustrado muy bien su función. Si tuviésemos que explicar a alguien la diferencia entre el sabor del vino blanco y el del vino tinto, nos encontraríamos con dificultades. Habría que decir, en última instancia, «¡pruébalos, y lo entenderás!». Exactamente igual ocurre con las experiencias emotivas. Tomemos, por ejemplo, un estado de ánimo en el que uno se siente abandonado, perdido, en un mundo triste y pavoroso. Para describir dicho estado de ánimo, nos esforzamos en buscar palabras discursivas adecuadas, y después nos damos cuenta de que nada de lo que hemos dicho ofrece una explicación convincente. A la noche siguiente tenemos un sueño: nos encontramos en el extrarradio de una ciudad, poco antes del amanecer; las calles están desiertas, cuanto nos rodea nos es desconocido y no nos es posible llegar a los lugares familiares a los que nos sentimos pertenecer. Al despertarnos, nos damos cuenta de que la sensación experimentada era exactamente la sensación gris y de extravío que el día anterior habíamos intentado explicar. Se trata tan sólo de una *imagen*, para cuyo logro ha bastado menos de un segundo; y, sin embargo, se trata de una representación más viva que la que hubiéramos podido ofrecer *hablando de la sensación*[14].

0.20. Otro fundamento lingüístico que se deriva del *Cours* de Ferdinand de Saussure es la distinción de dos planos, o «ejes», del lenguaje: el *eje sintagmático*, que es la combinación extensiva e irreversible de los signos, el orden de las palabras en la «cadena hablada», y el *eje asociativo* (o *paradigmático*), en virtud del cual cada unidad del discurso exige otras unidades con las que éste tiene algo en común. Saussure pone el ejemplo de: *enseignement* que exige, por el «sentido», *éducation*, *apprentissage*, etc.; por el «sonido», *enseigner*, *renseigner*, *armement*, *chargement*, etc., y además se podría extender el proceso a muchos otros ejemplos de asociación compleja que son precisamente el fundamento principal de la poesía. A la cadena de las palabras, corresponde también la cadena de los fonemas (cfr. I: 1.11; 2.15; 5.3; 6.16).

poder ni lo ejercitó él en la juventud de su divinidad; pero cuando una llama igual se apoderaba de dos corazones, su oficio era adaptar la parte activa a la pasiva. La pasión correspondida era su único quehacer; no puede haber amor si yo no amo a quien me ame.»

[14] The Forgotten Language, Nueva York, 1951, cap. II.

Funciones sintagmáticas del significante

1.1. La lingüística estructural americana estudia el significante en su forma fonológico-sintagmático-paradigmática, *en abstracto;* es decir, sin invadir el campo específico de la semántica.

1.2. V. Sklovski ha sostenido que los sonidos de la poesía no tienen la única función de atender a los significados; ofrecen además otra autónoma (importante en extremo) separada de las imágenes: «L'aspect articulatoire de la langue est sans doute important pour la jouissance d'un mot transrationnel, d'un mot qui ne signifie rien. Peut-être la plupart des jouissances apportées par la poésie est-elle contenue dans l'aspect articulatoire, dans le mouvement harmonieux des organes de la parole.» O.Brik, siguiendo el modelo de Sklovski y de Jakubinski, ha intentado establecer una clasificación de la fenomenología del tejido fónico según unas leyes propias, y concluye: «Quelle que soit la manière dont on considère les rapports entre l'image et le son, il n'en demeure pas moins que les sons et les consonances ne sont pas un pur supplément euphonique, mais qu'ils sont le résultat d'un dessein poétique autonome. La sonorité de la langue poétique ne s'épuise pas avec les procédés extérieurs de l'harmonie, mais elle représente un produit complexe de l'interaction des lois générales de l'harmonie. La rime, l'allitération, etc., ne sont qu'une manifestation apparente, un cas particulier des lois euphoniques fondamentales»[1].

---

[1] Cfr. V. Sklovski, «Sur la poésie et la langue transrationelle», citado en B. Eichenbaum, «La théorie de la 'Méthode Formelle'», en *Théorie de la littérature*, Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Préface de Roman Jakobson, Paris, 1965, págs. 41-42. L. Jakubinski, «Sur les sons de la langue poétique», en *Recueils sur la théorie de la langue poétique*, fasc. 1, San Petersburgo, 1916. O. Brik, «Les Répétitions

1.3. El estudio de la estructura del significante se basa en el principio de la *iteración*.

G. M. Hopkins (considerado por los estructuralistas como el primero que formuló el principio con claridad) afirmó que la poesía es «speech wholly or partially repeating the same figure of sound»[2].

Roland Barthes compendia del siguiente modo la visión estructuralista de la asociación de las unidades que componen la obra de arte (unidades no sólo fonológicas): «La syntaxe des arts et des discours est, on le sait, extrêmement variée; mais ce que l'on retrouve dans tout oeuvre de projet structural, c'est la soumission à des contraintes régulières, dont le formalisme, improprement incriminé, importante beaucoup moins que la stabilité... C'est par le retour régulier des unités et des associations d'unités que l'oeuvre apparaît construite, c'est-à-dire douée de sens.»[3]

(A propósito de la generalización de Barthes, podría ya observarse, antes de hablar de la función literaria del significado, que el principio es aplicable también a los fenómenos asociativos. Son iterativas en un sentido especial la metáfora, la comparación, etc., al estar fundadas en la «semejanza» o en la «desemejanza».)

1.4. En las praxis iterativas tiene una importancia obvia la *métrica*, que es una *convención sistemática mediante la cual se organizan ciertos aspectos de la fonología con fines estéticos*.

El estudio lingüístico del metro comprende —como muy bien distingue John Lotz— el estudio de sus *constituyentes lingüísticos* y el estudio de la *superestructura métrica*.

Los constituyentes lingüísticos comprenden a su vez los *constituyentes fonológicos* (que se refieren a los sistemas métricos en sus aspectos silábicos, tonales, intensivos y cuantitativos) y los *constituyentes sintácticos* (palabras, sintagmas, etc.).

---

des sons», en *Recueils*, etc., fasc. 2, 1917; cit. también en *Théorie de la littérature*, ibídem. No obstante, lo que hemos dicho no significa que se pueda crear poesía sólo con el sonido. Significa tan sólo que, en la consideración de los dos niveles, significante y significado, el placer estético puede oscilar en ocasiones hacia la simple articulación. Véase también: J. Cohen, *Structure de la langue poétique*, París, 1966, págs. 30-33.

[2] «Discurso que repite total o parcialmente la misma figura sonora», *The Journals and Papers*, Londres, 1959.

[3] «L'activité structuraliste», en *Essais critiques*, París, 1964, pág. 217.

La superestructura métrica se refiere a los versos, las estrofas y los hemistiquios[4].

1.5. Las iteraciones fónicas tradicionales que desempeñan un papel en la organización de la composición son: 1) *aliteración consonántica* (en general cercana al acento): «furrow follows free»; 2) *aliteración vocálica* (vocal o diptongo): «empty effort», «aim» ~ «ale»; 3) *rima* (iteración de vocales finales tónicas, consonantes o grupos consonánticos finales —puede ser *rima femenina*, «taker» ~ «maker»)[5]; 4) *asonancia* (consonantes iguales, vocales distintas: «pressed» ~ «past»)[6], y 5) *similicadencia* (repetición de sílabas enteras finales átonas precedidas de sílabas acentuadas consonantes: «mission» ~ «motion»).

Obsérvense también los *estribillos* y los *paralelismos* (correspondencias sintagmáticas, procedimientos isosintácticos —bastante frecuentes en los versos libres).

Por último, otras figuras aceptadas son: la *anadiplosis* (o *anáfora*), que consiste en la repetición de un miembro al principio de las frases: «*una palabra* desagradable, una *palabra ingrata*»; el *polisíndeton* (iteración de conjunciones), y el *quiasmo* (transposición de elementos en orden opuesto: «una crueldad maligna, una inhumana bestialidad»), etc.[7].

1.6. Con el concepto de *iteración*, coincide el de *ritmo en sentido genérico*, que puede ser, por consiguiente, de acentos, de fonemas, sílabas, palabras, sintagmas, períodos e incluso tropos (del mismo tipo).

El *ritmo en sentido estricto* está constituido, en cambio, por *acentos* y *unidades melódico-semánticas*.

Se entiende por acento la concomitancia de tres elementos: *duración, altura* e *intensidad*.

---

[4] «Metric Typology», en *Style in Language*, ed. T. Sebeok, Cambridge, Mass., 1960, págs. 135-148.

[5] Queremos recordar también la denominada *eye rhyme* o rima visual: letras iguales pero pronunciación diversa; algunas veces se trata de rimas antiguas, anteriores a ciertas mutaciones fónicas.

[6] Un caso especial de *asonancia* es la *paranomasia*: analogía o identidad de sonidos, y distinta significación: «No son sino *naves*, dijo Critilo; aunque bien dijiste *nubes*.» (Gracián.)

[7] S. Chatman, «Comparing Metrical Styles», en *Style in Language*, pág. 149 y siguientes.

1.3. El estudio de la estructura del significante se basa en el principio de la *iteración*.

G. M. Hopkins (considerado por los estructuralistas como el primero que formuló el principio con claridad) afirmó que la poesía es «speech wholly or partially repeating the same figure of sound»[2].

Roland Barthes compendia del siguiente modo la visión estructuralista de la asociación de las unidades que componen la obra de arte (unidades no sólo fonológicas): «La syntaxe des arts et des discours est, on le sait, extrêmement variée; mais ce que l'on retrouve dans tout oeuvre de projet structural, c'est la soumission à des contraintes régulières, dont le formalisme, improprement incriminé, importante beaucoup moins que la stabilité... C'est par le retour régulier des unités et des associations d'unités que l'oeuvre apparaît construite, c'est-à-dire douée de sens.»[3]

(A propósito de la generalización de Barthes, podría ya observarse, antes de hablar de la función literaria del significado, que el principio es aplicable también a los fenómenos asociativos. Son iterativas en un sentido especial la metáfora, la comparación, etc., al estar fundadas en la «semejanza» o en la «desemejanza».)

1.4. En las praxis iterativas tiene una importancia obvia la *métrica*, que es una *convención sistemática mediante la cual se organizan ciertos aspectos de la fonología con fines estéticos*.

El estudio lingüístico del metro comprende —como muy bien distingue John Lotz— el estudio de sus *constituyentes lingüísticos* y el estudio de la *superestructura métrica*.

Los constituyentes lingüísticos comprenden a su vez los *constituyentes fonológicos* (que se refieren a los sistemas métricos en sus aspectos silábicos, tonales, intensivos y cuantitativos) y los *constituyentes sintácticos* (palabras, sintagmas, etc.).

---

des sons», en *Recueils*, etc., fasc. 2, 1917; cit. también en *Théorie de la littérature*, ibídem. No obstante, lo que hemos dicho no significa que se pueda crear poesía sólo con el sonido. Significa tan sólo que, en la consideración de los dos niveles, significante y significado, el placer estético puede oscilar en ocasiones hacia la simple articulación. Véase también: J. Cohen, *Structure de la langue poétique*, París, 1966, págs. 30-33.

[2] «Discurso que repite total o parcialmente la misma figura sonora», *The Journals and Papers*, Londres, 1959.

[3] «L'activité structuraliste», en *Essais critiques*, París, 1964, pág. 217.

La superestructura métrica se refiere a los versos, las estrofas y los hemistiquios[4].

1.5. Las iteraciones fónicas tradicionales que desempeñan un papel en la organización de la composición son: 1) *aliteración consonántica* (en general cercana al acento): «furrow follows free»; 2) *aliteración vocálica* (vocal o diptongo): «empty effort», «aim» ~ «ale»; 3) *rima* (iteración de vocales finales tónicas, consonantes o grupos consonánticos finales —puede ser *rima femenina*, «taker» ~ «maker»)[6]; 4) *asonancia* (consonantes iguales, vocales distintas: «pressed» ~ «past»)[6], y 5) *similicadencia* (repetición de sílabas enteras finales átonas precedidas de sílabas acentuadas consonantes: «mission» ~ «motion»).

Obsérvense también los *estribillos* y los *paralelismos* (correspondencias sintagmáticas, procedimientos isosintácticos —bastante frecuentes en los versos libres).

Por último, otras figuras aceptadas son: la *anadiplosis* (o *anáfora)*, que consiste en la repetición de un miembro al principio de las frases: «*una palabra* desagradable, una *palabra ingrata*»; el *polisíndeton* (iteración de conjunciones), y el *quiasmo* (transposición de elementos en orden opuesto: «una crueldad maligna, una inhumana bestialidad»), etc.[7].

1.6. Con el concepto de *iteración*, coincide el de *ritmo en sentido genérico*, que puede ser, por consiguiente, de acentos, de fonemas, sílabas, palabras, sintagmas, períodos e incluso tropos (del mismo tipo).

El *ritmo en sentido estricto* está constituido, en cambio, por *acentos* y *unidades melódico-semánticas*.

Se entiende por acento la concomitancia de tres elementos: *duración*, *altura* e *intensidad*.

---

[4] «Metric Typology», en *Style in Language*, ed. T. Sebeok, Cambridge, Mass., 1960, págs. 135-148.

[5] Queremos recordar también la denominada *eye rhyme* o rima visual: letras iguales pero pronunciación diversa; algunas veces se trata de rimas antiguas, anteriores a ciertas mutaciones fónicas.

[6] Un caso especial de *asonancia* es la *paranomasia:* analogía o identidad de sonidos, y distinta significación: «No son sino *naves*, dijo Critilo; aunque bien dijiste *nubes*.» (Gracián.)

[7] S. Chatman, «Comparing Metrical Styles», en *Style in Language*, pág. 149 y siguientes.

Se entiende por *unidad melódico-semántica* el conjunto articulatorio, entre dos pausas, que constituye una unidad de sentido y que tiene una forma de timbre y de ritmo perfecta[8].

Los *acentos* son: *primarios*, *secundarios* y *terciarios*.

En torno a cada acento se forman *grupos rítmicos*.

Signos diacríticos: los varios elementos del ritmo y de la melodía de la frase se pueden indicar de la siguiente forma: *acento primario* (ì), *acento secundario* (i), *acento terciario* (ì); por cuanto concierne a la *altura*, se consideran en general cuatro niveles indicados con cuatro números progresivos (el 1 es el inferior):

4 1
What did you want?
4 1 3
Did you see him?

Sin embargo, en las transcripciones es más práctico omitir los niveles tonémicos particulares y emplear (↑) para el *tonema ascendente*, (↓) para el *tonema descendente*, y (|) para la interrupción *sin alteración del nivel melódico:*

Whât do you wánt ↓
Dîd you sée him ↑

Por último, respecto a los *grupos rítmicos*, se puede recurrir a la música (♩, ♫, ♬, ♬, ♬, etc.).

Tomemos como ejemplo el comienzo de *The Encantadas*, de Herman Melville:

Tàke five-and-twènty hèaps of cínders ↑dûmped hère and thère in an óutside city lót; ↑ímagine sôme of them mâgnified into móuntains, ↑and the vâcant lôt the séa; ↑and you will have a fit idêa of the gèneral âspect of the Éncantádas ↓[9].

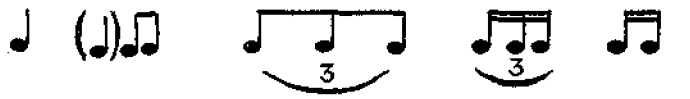
[8] Un estudio italiano muy esmerado es el de Gian Luigi Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, estudios e investigaciones sobre la prosa artística, Florencia, 1964. Considérese esta definición de «unidad melódica»: «Así pues, entendemos por unidad melódica la parte de discurso con sentido propio y forma musical determinada, comprendida entre dos pausas suspensivas, señaladas casi siempre por signos de puntuación, que delimitan un único "bloque" sonoro, sin solución de continuidad fónica» (pág. 97).

[9] «Cójanse veinticinco montones de ceniza, descargados aquí y allí en un terreno fuera de la ciudad; imagínense algunos agigantados hasta convertirse

Take — five + and — twenty — heaps + of — cinders |

dumped — here + and — there + in + an — outside — city

— lot | imagine — some + of + them — magnified + into —



mountains | and + the + vacant — lot + the — sea | and +

you + will + have + a + fit — idea + of + the — general —

aspect + of + the — Encan — tadas.

---

en montañas, y que la zona vacía sea el mar; y se tendrá una idea exacta del aspecto general de las Encantadas.»

Aparte de la transcripción musical, nos hemos basado para el sistema diacrítico en las excelentes sugerencias de S. Chatman en «R. Frost's 'Mowing'. An Enquiry Into Prosodic Structure». *Kenyon Review*, XVIII, 1956, págs. 421-451. Cfr. también *A Theory of Meter*, La Haya, 1965.

La transcripción musical es prácticamente aproximativa, pero podría muy bien incluir las duraciones. Por ej.:

mountains Encan — tadas

1.7. Aunque nuestra intención sea la de referirnos, en esta primera parte, a la poesía lírica, no se puede hablar de metro sin haber hablado antes de ritmo prosístico, *ya que el ritmo métrico es una regularización de los retornos periódicos de las medidas y de las estructuras rítmico-fónicas de la prosa.*

Téngase en cuenta que, cuanto más se intensifica líricamente la escritura en prosa, más tiende a isometrías y simetrías, y en definitiva a organizarse en frecuencias regulares; es decir, tiende a la poesía.

Y, por otra parte, en la poesía menos mecánica, hallamos, como veremos, dos ritmos superpuestos: el *ritmo semántico* (o prosístico) y el *ritmo métrico*, con un contrapunto maravilloso que en la variedad ofrece la regularidad, y en el orden la libertad.

1.8. Samuel R. Levin ha trazado una teoría para el muestreo de las *equivalencias* sintagmático-paradigmático-fonológicas, y, partiendo del postulado de que la poesía ofrece una especial *unidad*, ha demostrado cómo ésta se estructura también a nivel del significante[10].

El estudio que emplea la teoría transformacional de N. Chomsky se basa en el lema del siguiente enunciado de R. Jakobson: «The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination.»[11]

1.9. Siguiendo la guía metodológica de Levin, examinemos esta fácil poesía lírica de Robert Herrick:

To Anthea, who may command him any thing

I 1 Bid me to live, and I will live
2 Thy Protestant to be:

[10] Cfr. *Linguistic Structures in Poetry*, La Haya, 1962. (Trad. esp., Madrid, Cátedra, 1974.)

[11] «La función poética proyecta el principio de la equivalencia desde el eje de la selección hasta el eje de la combinación»; «Linguistics and Poetics», en *Style and Language* cit., pág. 368.

3 Or bid me love, and I will give
4 A loving heart to thee.

II 5 A heart as soft, a heart as kind,
6 A heart as sound and free,
7 As in the wholw world thou canst find,
8 That heart I'll give to thee.

III 9 Bid that heart stay, and it will stay,
10 To honour thy Decree:
11 Or bid it languish quite away,
12 And 't shall soe so for thee.

IV 13 Bid me to weep, and I will weep,
14 While I have eyes to see:
15 And having none, yet I will keep
16 A heart to weep for thee.

V 17 Bid me despaire, and I'll despaire,
18 Under that *Cypresse* tree:
19 Or bid me die, and I will dare
20 E'en Death, to die for thee.

VI 21 Thou art my life, my love, my heart,
22 The very eyes of me:
23 And hast command of every part,
24 To live and die for thee[12].

Las estrofas I, III, IV y V ofrecen paralelismos sintagmáticos perfectos. Cada una de ellas contiene dos coordenadas, y cada una de éstas constituye un hemistiquio:

I bid me to live..... I will live, etc.
bid me love..... I will give, etc.

[12] «*A Anthea, que puede ordenarle cualquier cosa.* Ordéname vivir, y viviré para ser tu Protestante; u ordéname que ame, y yo te entregaré mi corazón enamorado. Un corazón tan tierno, un corazón tan gentil, un corazón tan saludable y libre, que en el mundo entero no puedes encontrar el corazón que yo te daré. Ordena a ese corazón que se quede, y se quedará, para honrar tu Decreto; u ordénale que languidezca lejos, y lo hará por ti. Ordéname que llore, y lloraré mientras tenga ojos para ver; y cuando ya no los tenga, tendré un corazón que llorará por ti. Ordéname que me desespere, y yo me desesperaré, bajo aquel Ciprés. Ordéname que muera e incluso desafiaré a la Muerte para morir por ti. Tú eres mi vida, mi amor, mi corazón, y mis mismos ojos. Y puedes ordenar a cada parte mía que viva o muera por ti.»

(La estrofa II es una *amplificatio* de la idea del «loving heart», verso 4.)

III	bid that heart stay..	it will stay, etc.
	bid it languish.....	't shall do so, etc.
IV	bid me to weep.....	I will weep, etc.
	have none.....	I will keep, etc.
V	bid me despaire.....	I'll despaire, etc.
	bid me die.....	I will dare, etc.

(La estrofa VI es una simple recapitulación.)

El paradigma sintagmático de dicha poesía lírica es, pues (V = verbo; N = nombre o pronombre; C = conjunción):

V N V C NV... ~ (Or) V N V C NV...

Las estrofas II y VI tampoco carecen de elaboración iterativa. La construcción es, en la II, paralelística en virtud de la comparación:

(vv. 5-6) A heart as soft... (v. 7) as...

Y en la VI hay equivalencias de tipo consonántico y temático:

life ~ love / / heart ~ eyes

así como un *contraste* (las equivalencias pueden ser de género paralelístico u opositivo):

live ~ die[13].

Es superfluo indicar las iteraciones verbales: cada verso inicial de estrofa tiene una pareja idéntica (y en general se repite un miembro en la estrofa):

live ~ live (v. 1)
heart ~ heart (v. 5)
heart ~ it [= heart] (v. 9)
stay ~ stay (v. 9)
weep ~ weep (v. 13)
despaire ~ despaire (v. 17)
die ~ Death (vv. 19, 20)

[13] Estas consideraciones son de carácter «léxico». No invaden el campo de la semántica.

Equivalencias de calidad léxica se establecen en virtud del vasallaje de amor:

Bid ~ honour ~ Decree ~ command

Hemos mencionado el contraste «live ~ die», si bien ésta no es, naturalmente, la única oposición léxica de la composición:

stay ~ languish away
weep ~ having none (= no eyes to weep).

Por último, son numerosas y evidentes las equivalencias fonológicas, *institucionalizadas* y *no institucionalizadas:*

Institucionalizadas: las rimas (abab), las aliteraciones (de la [ɪ] en v. 1, de la [h] en v. 5, de la [s] en v. 9, de la [w] en v. 13, de la [d] en toda la estrofa V: «despaire ~ despaire ~ die ~ dare ~ Death ~ die»; de la [ɪ], de nuevo, en v. 21). La aliteración de la [d] en la estrofa V refuerza, con un *crescendo* emocional (ésta es la única anotación semántico-sugestiva que nos permitimos aquí), la paradoja:

... I will *d*are / E'en *D*eath to *d*ie for [*th*]ee.

No institucionalizadas: el brillante juego fónico paradigmático (y léxico, aunque también semántico) de los vv. 1, 3 y 4:

live ~ love ~ loving;

los retornos fonémicos:

a) de la [i] [i:], estrofa I:

Bid m*e* l*i*ve and I will l*i*ve
Thy Protestant to b*e*:
Or b*i*d m*e* l*o*ve, and I will g*i*ve
A lov*i*ng heart to th*ee*, etc.

b) de la [l], I, 1:

Bid me *li*ve and I *will li*ve, etc.

c) de la [t], I, 2:

Thy Pro*t*es*t*an*t* *t*o be

d) de la [s], [z], II, 5, 6:

A heart a*s* *s*oft, a heart a*s* kind
A heart a*s* *s*ound and free, etc.

Estos indicios bastan, si bien el microanálisis podría proseguir fructuosamente.

Es muy instructiva la vivisección que efectúa Levin sobre el *Theocritus: Idyl I*, de W. C. Williams:

If the Muses
choose the young ewe
you shall receive
a stall-fed lamb
as your reward,
but if
they prefer the lamb
you
shall have the ewe for
second prize[14].

Equivalencias señaladas:

choose ~ prefer; young ewe ~ lamb; receive ~ have; (stall-fed) lamb ~ ewe; as your reward ~ for second prize;

con la demostración de un complejo paralelismo (C = conjunción; N = nombre o pronombre; V = verbo; P = preposición):

CNVN — NVNPN *but* CNVN — NVNPN

He aquí otro ejemplo nuestro, que elegimos de entre los poemas líricos de E. Dickinson:

I 1 The Murmur of a Bee
2 A Witchcraft — yieldeth me —

[14] «Si las Musas eligen la ovejita, tú recibirás un cordero de establo en recompensa; pero, si prefieren el cordero, tú recibirás la ovejita como segundo premio.»

	3	If any ask me why —
	4	'Twere easier to die —
	5	Than tell —
II	1	The Red upon the Hill
	2	Taketh away my will —
	3	If anybody sneer —
	4	Take care — for God is here —
	5	That 's all.
III	1	The Breaking of the Day
	2	Addeth to my Degree —
	3	If any ask me how —
	4	Artist — who drew me so —
	5	Must tell![15]

Limitémonos a las muestras sintagmáticas y sintácticas:

Primer grupo de equivalencias:

I, 1 / II, 1 / III, 1 (The Murmur of a Bee ~ The Red upon a Hill ~ The Breaking of the Day)

I, 2 / III, 4 (A Witchcraft — yielded me — ~ Artist — who drew me so)

I, 3 / II, 3 / III, 3 (If any ask me why ~ If anybody sneer ~ If any ask me how)

I, 5 / II, 5 / III, 5 (Than tell ~ That's all ~ Must tell)
II, 2 / III, 2 (Taketh away my will ~ Addeth to my Degree)
I, 3-4 / II, 3-4 / III, 3-4 (If any ask me why 'Twere easier to die ~ If anybody sneer Take care — for God is here ~ If any ask me how — Artist ~ who drew me so)

---

[15] «El murmullo de una abeja sortilegios trae para mí — No preguntes cómo — Sería más fácil morir que hablar. La púrpura sobre el collado me coarta la voluntad. Si ahora alguien sonríe con malicia, Esté en guardia — porque Dios está aquí presente. La Aurora me arrebata a una región superior a mí. Si quieres saber cómo, ¡te lo dirá el artista que me ha hecho así!»

Segundo grupo de equivalencias (estructura estrófica):

N N	~	N N	~	N N
V N	~	V N	~	V N
Prótasis	~	Prótasis	~	Prótasis
Apódosis	~	Apódosis	~	Apódosis
Coda	~	Coda	~	Coda

1.10. Últimamente se han realizado comprobaciones estadísticas sobre las recurrencias fonemáticas de una composición lírica, y, en algún caso admirable, ha resultado que los fenómenos de mayor frecuencia componían la palabra dominante de la pieza. En *On First Looking on Chapman's Homer*, de Keats, por ejemplo, resultó ser la palabra «silent»[16].

1.11. La *sintaxis*, el medio que el escritor posee para estructurar el material lingüístico, tiene, pues, una función primaria en el relieve estilístico del discurso. No sólo comprende la división en períodos, sino también la organización del verso, de las estrofas, e incluso la estructuración fónica, el ritmo, además de la construcción de las figuras asociativas (excepto la metáfora y el símbolo)[17]. (Cfr. I: 0.20; 2.17.)

[16] D. H. Hymes, «Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets», en *Style in Language* cit., págs. 109-132. Aquí se examinan veinte sonetos como demostración de esta tesis: «Algunas poesías líricas breves se organizan de tal modo que los sonidos dominantes aparecen juntos en una palabra situada en un lugar adecuado, la cual compendia o expresa el argumento o el tema.»

[17] Según las clasificaciones más modernas, la *gramática* no se distingue de la *sintaxis*. El estudio de las formas de flexión (declinaciones y conjugaciones), como el de cualquier otra parte de la morfología, se encuadra en el criterio de la *combinación de los signos* y, por consiguiente, en la sintaxis que es la ciencia de la «relación entre los signos» (diferente de la *semántica*, que es el estudio de los significados).

Funciones sugestivas del significante

2.1. En las distintas investigaciones sobre el simbolismo fónico, la sugestividad acústica puede estudiarse: 1) como fenómeno universal (valedero para todas las lenguas); 2) como peculiaridad de una lengua; 3) *como función en un determinado contexto*. Esta última es la investigación que interesa a la obra literaria[1]. Dejaremos aparte la discusión de las otras y del complejo problema de su legitimidad.

Los dos constituyentes de la estructura del mensaje literario, el articulatorio y el semántico, pueden colaborar de manera muy estrecha. Ocurre muy a menudo que un mensaje revela simultáneamente ambas funciones.

2.2. Consideremos ahora, desde el punto de vista de las *funciones sugestivas*, los mismos elementos fonológico-sintagmáticos que hemos visto, en abstracto, en el capítulo precedente. Comencemos con el fonema:

1) *Simbolismo fónico directo*, que comúnmente se llama *onomatopeya*.

Entre éstas, hay que distinguir: *a*) una imitación originaria de los sonidos (maullar, retumbo, crujir; murmur, clatter, hiss); *b*) una elaboración de los elementos fónicos de un contexto, no todos, tomados de un modo separado, originariamente onomatopéyicos y no onomatopéyicos en cuanto a su significado, que en la contingencia se convierten en onomatopéyicos. Léase, por ej., esta «imitación» de la tempestad en *Huckleberry Finn*, de Mark Twain:

> It would get so dark that it looked all blue-black outside, and lovely; and the rain would thrash along by so thick that the trees off a little ways looked dim and spider-webby; and

[1] E. Sapir, «A Study of Phonetic Symbolism», *Selected Writings of E. S.*, ed. D. Mandelbaum, Berkeley, 1949, págs. 61-72.

here would come a blast of wind that would bend the trees down and turn up the pale underside of the leaves; and then a perfect ripper of a gust would follow along and set the branches to tossing their arms as if they was just wild; and next, when it was just about the bluest and blackest — *fst!* it was as bright as glory, and you'd have a little glimpse of tree-tops a-plunging about away off yonder in the storm, hundreds of yards further than you could see before; dark as sin again in a seconds, and now you'd hear the thunder let go with an awful crash, and then go rumbling, grumbling, tumbling, down the sky towards the under side of the world, like rolling empty barrels downstairs — where it's long stairs and they bounce a good deal, you know[2].

2) *Simbolismo fónico indirecto*, que consiste en una repentina participación del elemento fónico en el significado (no en sentido onomatopéyico):

Quale ne' plenilunii sereni
Trivia ride tra le ninfe eterne...

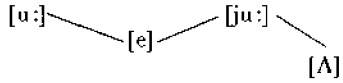
(Cual en los plenilunios serenos
Trivia ríe entre las ninfas eternas)

La ciencia sólo ha sondeado en parte esta compleja fenomenología, y las distintas teorías son a menudo opuestas. No es erróneo el aceptar que los sonidos de la lengua tengan potencialmente una carga sugestiva que les proviene de hechos asociativos, generalmente inconscientes, y que, por ejemplo, se pueda hablar de una *sugestividad condicionada*, en razón de la cual, verbigracia, la [s] inglesa puede contener una carga

[2] Cap. IX. «Se puso tan obscuro fuera de la caverna que todas las cosas parecían teñidas de negro y azul. La lluvia azotaba los árboles, que en lontananza y entre la caligine parecían telas de araña. Y he aquí que una repentina ráfaga dobló los árboles hasta el suelo y volvió los pálidos enveses de las hojas; vino a continuación un hermoso golpe de viento que agitó los extremos de las ramas como si hubiesen enloquecido; y luego, cuando el cielo se mostró más lívido y negro, *¡fst!* fúlgido como la gloria, y, en un instante, se vieron las copas de los árboles que se zambullían aquí y allí junto a la borrasca, centenares y centenares de yardas más allá de lo que se podía ver antes. Después, todo junto, aún negro como el infierno, se oyó el trueno con un terrible estallido, y a continuación retumbar, gruñir, rodar hacia abajo desde el cielo hacia la parte inferior de la tierra, como toneles vacíos por una escalera — una escalera larga, comprendéis, por donde han de rodar durante un buen trecho.»

fija que le viene de su aparición en palabras como «snake», «smooth», «soft», etc., y la [u] italiana encierra cierto parentesco con el campo semántico *notte-blu-morte* (noche-azul-muerte) por su convergencia en «blu» (azul), «notturno» (nocturno), «oscuro» (obscuro), «bruno» (moreno), «lugubre» (lúgubre), «urna» (urna), «bruma» (bruma), etc. Y seguramente tampoco es equivocado hablar de una *sugestividad sinestésica*, en virtud de la cual una impresión, que llega a la conciencia a través de un órgano determinado (por ej. el oído), evoca impresiones de otros sentidos (como visuales o táctiles); o bien de una *sugestividad analógica*, es decir de una analogía que se establece entre el significado y la articulación lingüística, como, por ejemplo, en las llamadas onomatopeyas fonocinéticas, en que la articulación reproduce el movimiento del objeto («to glide»), o en los casos en que las alturas y las intensidades silábicas colaboran connotativamente (un buen ejemplo puede hallarse en el v. 2 de *To Autumn*, de John Keats:

Close bosom-friend of the maturing sun



donde aparece el peso y el cansancio del otoño)[3]. Indudablemente, también tienen su potencialidad sugestiva las estructuras eufónicas y cacofónicas, los agudos, las suspensiones, etc. Pero es preferible no establecer categorías evocadoras fijas, apriorísticas, como hace quien sostiene en abstracto que la alegría o cualquier otra intensidad emocional se asocia con las vocales abiertas (dilatación) y, por el contrario, temor y misterio se enlazan con las vocales cerradas (retracción); que las vocales anteriores sugieren claridad, luz, y las posteriores, sombra; o bien, que las vocales tengan precisamente correspondencias cromáticas exactas, como defendió A. Rimbaud en *Voyelles:*

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu...

[3] «Estricto, íntimo amigo del sol madurador.» Naturalmente, la articulación también es un elemento «abstracto», que equilibra los dos hemistiquios. Véase, por ejemplo: «And then at last our bliss/Full and perfect is» (J. Milton, *On the Morning of Christ Nativity. The Hymn*, xviii, 1-2).

Es preciso no olvidar nunca que la expresividad del fonema no directamente onomatopéyico es un fenómeno de contingencia contextual. Observa Maurice Grammont que «les sons ne sont jamais expressifs qu'en puissance. Pour qu'ils deviennent expressifs en réalité il faut que le sens du mot dans lequel ils se trouvent se prête à l'expression dont ils sont susceptibles, et mette leurs qualités en lumière»[4]. Si sugestividad fónica y significado no colaborasen, palabras como «pealing» (toque de campana) y «peeling» (mondar patatas), perfectamente homófonas, deberían producir el mismo significado onomatopéyico.

2.3. La *rima* puede superar lo que podría definirse como su grado cero; es decir, el placer de la iteración fónica y la indicación del límite del verso. Puede exaltar la cualidad sugestiva de sus fonemas interesados en la iteración (así como la asonancia, la consonancia y la aliteración). Puede poner de relieve las palabras que asocia, con efectos de simpatía y de contraposición recíprocas, o bien, colaborar en la estructuración de los períodos, en el subrayado de conceptos, etc. La fama de los apotegmas del teatro isabelino se debe a la intervención de la rima (dístico) en una estructura no rimada (verso blanco).

W. K. Wimsatt jr. ha estudiado profundamente las posibilidades de la rima en «One Relation of Rhyme to Reason»[5]. Existen rimas paralelas a los significados (como, en general, en las baladas), rimas disyuntivas con su juego ilógico (más frecuentes en la poesía literaria) y rimas con efectos de sorpresa y comicidad, debidas a la asociación de palabras semánticamente muy disparatadas, como «mahogany» / «philogyny» en Byron[6].

[4] *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, París, 1954, 3.ª ed., página 206.

[5] *The Verbal Icon*, University of Kentucky Press, 1954.

[6] El fenómeno de la semanticidad de la rima ha sido tratado de nuevo recientemente por Cohen, el cual cita dos interesantes versos de Baudelaire: «*Mon enfant, ma soeur / Songe à la douceur*», y comenta: «Nous avons deux mots à la rime qui n'ont aucune parenté sémantique dénotative. La douceur est une qualité de l'esprit, la soeur un membre de la famille, et il n'est aucune implication réciproque entre ces deux notions. Leur similitude sonore n'est qu'un accident de la langue que la rime souligne trompeusement. Mais, cette fois encore, la vérité affective vient corriger l'erreur notionelle. Si la "sonorité" connote une valeur, sentie comme telle, d'intimité et d'amour, alors il est vrai que toute soeur est douce, et même, réciproquement, que toute douceur est sororale.». Cfr. *Structure du langage poétique* cit., pág. 220.

2.4. Debido a que la estructura vocálico-consonántica no se debería disociar de la semántica de la frase cuando demuestra ser operativa en tal sentido, del mismo modo la *organización rítmica* debería considerarse siempre en relación con la expresividad del discurso.

2.5. Volvamos a ocuparnos de la prosa. Sus elementos son: *a*) la longitud de las *unidades rítmico-melódicas*, y por consiguiente la *distribución de las pausas; b*) la frecuencia de los *acentos primarios; c*) el *número de sílabas* entre los acentos primarios *(grupos rítmicos); d)* el *perfil melódico* (alturas) de las unidades; *e*) los *recursos fonemáticos* (más frecuentes en la lírica); *f*) la *medida de las proposiciones, de los períodos y de los capítulos; g*) el «*paso narrativo*» (cfr. I: 6.8). En el campo estricto de los significados, se debería hablar también de los recursos temáticos, eidéticos, etcétera.

2.6. Para no caer en las inseguras o inútiles tipologías abstractas de que hablábamos a propósito del simbolismo fónico, abstengámonos de establecer codificaciones y limitémonos a algún ejemplo. Repetimos que, en cada caso, será el análisis concreto el que decida.

Volvamos al mencionado párrafo de Melville. Obsérvese la tendencia a la isometría, que confiere dignidad y equilibrio a la narración, así como la sucesión de tonemas ascendentes que acumulan energía sobre la última unidad donde se encierra la idea central de las islas Encantadas (algunos tratadistas han hablado en tal sentido de *prótasis* y de *apódosis)*. Prestemos atención a la aceleración que alcanza el ritmo en la tercera unidad, por la acumulación de las sílabas, antes de caer sobre los dos conceptos de la magnificencia y la montaña («imàgine sóme of them mágnified into móuntains»); ayuda a la idea de la masa, de la grandiosidad de las montañas, no sólo la repentina lentitud del ritmo, sino también el tonema ascendente.

Y para seguir con Melville y con el mismo relato, adviértase cómo la general lentitud rítmica del párrafo concluye con una enfática y apasionada expresión incisiva, en perfecta consonancia con el tono y el contenido de la narración:

> Holding out her small olive hand before her captain, ↑she said in mild and slowest Spanish, | «Señor, ↓ I buried him; ↓»

then paused, ↑struggled as against the writhed coiling of a snake, ↑ and cringing suddendly, ↑leaped up, | repeating in impassioned pain ↓ «I buried him, ↓my life, ↓my soul. ↓»[7].

Abramos ahora las páginas de *Geen Hills of Africa*, de Ernest Hemingway, donde el estilo se amolda con frecuencia a los estados de ánimo y a las emociones, las fatigas y los reposos de la caza. He aquí un párrafo en el que la longitud excepcional del parágrafo y la brevedad casi telegráfica de las unidades rítmico-melódicas sugieren la tenacidad de la marcha, su largo recorrido, su enervante cansancio:

So in the morning, again, we started ahead of the porters and went dwn and across the hills and throught a deeply forested valley and then up and across a long rise of country with high grass that made the walking difficult and on and up and across, resting sometimes in the shade of a tree, and then on and up and down and across, all in high grass, now, that you had to break a trail in, and the sun was very hot[8].

Veamos también, del mismo libro, el párrafo de la caza del búfalo, rápido, nervioso, lleno de ansiedad y onomatopéyico de vez en cuando:

He showed, trotting into the shallow, boulder filled stream. Thinking of oñe thing, that the shot was perfectly possible, but that I must lead him enough, must get ahead, I got on him, then well ahead of him, and squeezed off. I heard the *whonk* of the bullet and, from his trot, he seemed to explode foreward. With a whooshing snort he smashed ahead, splashing water and

[7] «Tendiendo la manita olivácea hacia el capitán ella dijo en un español dulce y reposado, 'Señor, yo lo enterré'; después calló, pareció contorsionarse en las espiras convulsas de una serpiente, y abstrayéndose repentinamente, salió, mientras repetía con dolorosa pasión 'Yo lo enterré, vida mia, alma mia'.»

[8] Cap. IV. «Así que a la mañana siguiente partimos a la cabeza de los porteadores. Descendimos por las colinas y un profundo valle boscoso para volver a subir a través de una larga meseta cubierta de altísima hierba que dificultaba mucho la marcha, y arriba y abajo y a través, descansando de vez en cuando a la sombra de un árbol, siempre entre altísimas hierbas a través de las cuales era preciso abrirse un camino, y bajo un sol abrasador.» (*Opere di E. H.*, Milán, por diversos autores. De la traducción de A. Bertolucci y A. Rossi).

snorting. I got again and raised a little column of water behind him, and shot again as he went into the grass; behind him again[9].

A modo de contraste, veamos otro ejemplo, en este caso de un pasaje absolutamente cerebral y arquitectónico:

> Concerning faith, the principal object wherof is that eternal verity which hath discovered the treasures of hidden wisdom in Christ; concerning hope, the highest object whereof is that everlasting goodness which in Christ doth quicken the dead; concerning charity, the final object whereof is that incomprehensible beauty which shineth in the countenance of Christ the Son of the Living God: concerning these virtues, the first of which beginning here with a weak apprehension of things not seen, endeth with the intuitive vision of God in the world to come; the second beginnging here with a trembling expectation of things far removed and as yet but only heard of, endeth with real and actual fruition of that wich no tongue can express; the third beginning here with a weak inclination of heart towards him unto whom we are not able to approach, endeth with endless union, the mystery whereof is higher than the reach of the thoughts of men; concerning that faith, hope and charity, without which there can be no salvation, was there ever any mention made saving only in that law which God himself hath from heaven revealed?[10]

---

[9] *Ibid.*, «Salió trotando por el arroyo poco profundo y lleno de guijarros. Pensé en una sola cosa, en el hecho de que el golpe era perfectamente posible, pero que debía acompañarlo primero, después apuntar hacia delante, apunté por encima de él, luego un buen trecho por delante, y oprimí el gatillo. Oí el *wunk* de la bala, y, a causa de aquel trote, pareció que había explotado ante él. Se lanzó hacia adelante bramando y salpicando agua por todas partes. Disparé de nuevo levantando una pequeña columna de agua apenas un poco más allá, y también cuando penetró en la hierba, un poco detrás de él.»

[10] Richard Hooker, *Of the Laws of Ecclesiastical Polity*, 1593, I, xi, 6. Beccaria distingue tres tipos de estructuras melódicas: la «progresiva», la «simétrica» y la «isométrica». Cfr. *Op. cit.*, págs. 153-225. «De la fe, cuyo primer objeto es la verdad eterna que ha revelado en Cristo los tesoros de la oculta sabiduría; de la esperanza, cuyo supremo objeto es la eterna bondad que en Cristo resucita a los muertos; de la caridad, cuyo extremo objeto es la incomprensible belleza que resplandece en el rostro de Cristo, hijo del Dios vivo; de estas virtudes, de las que la primera, teniendo aquí principio con incierta concepción de cosas invisibles, termina con la visión intuitiva de Dios en el mundo futuro; la segunda, teniendo aquí principio con trémula espera de cosas lejanísimas de las que hasta ahora sólo se ha oído hablar, termina con la fruición real y efectiva de lo que ninguna lengua puede expresar; la tercera, teniendo aquí

2.7. En la fenomenología del *ritmo* tiene una gran importancia el elemento *tiempo* (o *movimiento*); es decir, la frecuencia del acento rítmico, el intervalo variable, según la rapidez de la lectura, entre acento y acento. En un párrafo poético descriptivo, apático, el tiempo se aproxima bastante al ritmo cardíaco (ochenta pulsaciones / acentos por minuto). La prosa tiene un tiempo más rápido que la poesía; la prosa poética es más lenta que la prosa científica.

Cada composición ofrece un *tiempo* particular. Establecerlo significa advertir su intensidad afectiva.

Recordemos que cuanto más numerosas sean las sílabas que hay entre los acentos, mayor será la impresión de velocidad; cuanto menos numerosas, mayor será el sentido de distensión.

De vez en cuando nos encontramos con un «espacio» vacío, de igual duración que un espacio lleno, que en poesía puede hallarse en la cesura o al final del verso (sin *encabalgamiento*).

2.8. No se puede planificar una estructura rítmica (a pesar de la disponibilidad de un esquema métrico, como en poesía): el ritmo nace junto con la obra, de la que es el pálpito vital. Sus leyes más profundas no son analizables fácilmente más allá de ciertos límites de funcionamiento que nos hemos cuidado de indicar aquí. Pero, a veces, la página parece correr con absoluta libertad y sin compromiso de ciclos iterativos; sin embargo, su recorrido no es arbitrario y siempre regirá una ley interna. I. A. Richards ha dicho que el ritmo no es sólo un hecho de «repetition», sino más bien de «expectancy» (espera), y que allí donde lo que se espera se presenta, como donde ocurre lo contrario, todos los efectos rítmicos y métricos nacen de la anticipación. Dicha anticipación es, por regla general, inconsciente. Unas secuencias de sílabas, ya sea como sonidos, ya como imágenes de movimientos en el aparato de fonación, preparan la mente a la sucesión de ciertas secuencias ulteriores mejor que a la de otras... El efecto producido por lo que sigue a continuación depende estrechamente de esta preparación inconsciente, y deriva en gran parte de la ten-

principio con una leve propensión del corazón hacia aquél que no le es dado aproximarse, acaba con una unión infinita, cuyo misterio trasciende el alcance del pensamiento humano; de aquella fe, esperanza y caridad, sin las que no existe salvación, ¿se ha hecho alguna vez mención excepto en la ley que el mismo Dios ha revelado desde el cielo?»

dencia ulterior, en determinada dirección que aquél imprime a la espera. El ritmo debe ser descrito en términos de variaciones de esas tendencias. Tanto la prosa como la poesía varían muchísimo en la medida en que provocan tal proceso de «preparación», y en la delimitación de la anticipación que consigue. La prosa, en general, con las raras excepciones de un Landor, un Quincey o un Ruskin, provoca una espera mucho más vaga e indeterminada que la poesía... Incluso la prosa lírica o «polifónica» mejor organizada provoca solamente una espera muy ambigua. Existen siempre, hasta el final, muchísimas posibilidades de continuaciones diversas que también irían bien, que satisfarían la espera en la medida en que ésta se debe simplemente a la *costumbre*, o a la *rutina de los estímulos sensoriales*. Lo que se espera, en efecto, no es este o aquel sonido, sino sólo uno cualquiera entre mil géneros de sonidos posibles. Es un hecho mucho más negativo que positivo: al igual que sucede con muchos convencionalismos sociales, es mucho más fácil decir lo que no se debe hacer que lo que es necesario hacer...

En la lectura métrica, la limitación y determinación de la espera... aparece muy incrementada y alcanza a veces, si se hace también uso de la rima, una precisión casi absoluta. Además, gracias a la regularidad de los intervalos de tiempo del metro, lo que se anticipa se descuenta virtualmente... El metro añade una exacta estructura temporal a todas esas expectativas de desenlace vario que constituyen el ritmo, y el efecto de aquélla no se debe a nuestra percepción de una estructura del género en algo que está fuera de nosotros, sino precisamente en su realización dentro de nosotros... La regularidad a que tiende el metro actúa mediante la determinación de las anticipaciones que dicha regularidad provoca. Es en virtud de éstas por lo que aquél se aferra tanto a la mente. E incluso en el caso contrario, el fracaso de nuestras anticipaciones es a menudo más importante que su realización. Los versos que nos ofrecen siempre lo que esperamos... sólo logran producirnos cansancio y tedio[11].

2.9. Aunque es muy difícil el análisis del ritmo en la prosa, con frecuencia evasivo, sin embargo una atención perseverante a sus características revela muchos rasgos significativos de la

[11] *Principles of Literary Criticism*, Londres, 1924, cap. XVII.

individualidad creadora. Tal como observa y demuestra Beccaria, la compilación de tablas estadísticas sobre diversos autores, a pesar de la aparente irregularidad de sus combinaciones melódicas, pone de manifiesto determinadas predilecciones y reiteraciones constantes[12]. El ensayo de Leo Spitzer sobre el ritmo en Diderot se ha convertido en una obra clásica de la crítica estilística. «Muchas veces, leyendo a Diderot, había observado un perfil rítmico en el que me parecía sentir el eco de la voz misma del autor: un ritmo autónomo, donde parecía que una onda personal, propensa a rebasar cualquier límite, arrastrase consigo al 'locutor'. Este perfil (absolutamente en desacuerdo con el estilo clásico) tiende a aparecer, con diversos matices, en toda la obra de Diderot tanto en la didáctica como en la narrativa (o epistolar). Me pareció muy claro que dicho ritmo estaba condicionado por cierto temperamento nervioso que, en vez de atemperarse en el estilo, le confería a éste una energía especial[13].»

2.10. Ya hemos dicho que en la estructura rítmica de la poesía se advierten dos estructuras superpuestas: la del esquema, *ritmo métrico*, y la del significado, *ritmo semántico*. La distribución de los distintos tipos de acento determina, con las concomitantes alturas e intensidades, un panorama de relieves en virtud de los cuales ciertas palabras que en condiciones normales no recibirían ningún tipo de énfasis, adquieren en cambio una situación prominente, y viceversa. *El poeta juega con las posibilidades de variación en el rigor del esquema y con ello logra efectos muy especiales.* Pueden existir poesías con igual esquema métrico pero con ritmos muy diversos.

2.11. Léase, como ejemplo, este soneto de John Keats:

On First Looking Chapman's Homer

Mûch have I trâvell'd | in the rêalms of gôld,
And mâny gòodly stâtes and kîngdoms séen;
Róund mâny wêstern îslands | hâve I béen.
Which bârds in fêalty | to Apôllo hôld. |

[12] *Op. cit.*, pássim.

[13] «The Style of Diderot», en *Linguistics and Literary History*, Essays in Stylistics, Princeton, Nueva Jersey, 1948, pág. 135.

Óft of one wide expánse | had Î been tóld |
That dêep-brow'd Hómer rúled | as his demésne; |
Yet did I nêver bréathe its pûre seréne |
Till Î heard Chápman spêak out lòud and bóld: |
Then félt I like some wátcher òf the skíes |
Whén a nêw plánet swíms | into his kén; |
Or like stôut Córtez | whèn with êagle éyes |
He stâr'd at the Pacífic || and âll his mén
Lóok'd at each òther with a wild surmíse — |
Sílent, || upòn a pêak | in Dârièn[14].

El esquema métrico es el *pentámetro yámbico* (perfectamente «esquemático» en el v. 2). Observemos la distribución de los acentos:

ESQUEMA:		2		4	6	8		10
POEMA:	1			4		8		10
		2		4	6	8		10
	1	2		4	6	8		10
		2		4		8		10
	1			4	6	8		10
		2		4	6	8		10
		2		4	6	8		10
		2		4	6	8		10
		2		4	6	8		10
	1		3	4	6			10
		2	3	4	6	8		10
		2			6	8		10
	1			4		8		10
	1			4	6	8	9	10

Y señalemos también la variada y expresiva distribución de las pausas (cfr. las dos pausas de los vv. 12 y 14), la función

[14] «*Después de haber leído el Homero de Chapman.* He viajado mucho por los reinos del oro, y he visto numerosos estados y reinos felices; y he circundado muchas islas occidentales cuyos poetas son devotos de Apolo. He oído hablar a menudo de un vasto territorio que Homero, el de la frente amplia, rigió como su dominio; pero nunca había respirado su pura claridad hasta que oí a Chapman hablar fuerte y denodado. En aquel momento me sentí como un escrutador de los cielos mientras un nuevo planeta aparece ante su vista; o como el intrépido Cortés cuando, con ojo de águila, avistó el Pacífico —y sus hombres se miraron los unos a los otros con conjetura demasiado atrevida— silente desde una roca en Darién.»

enfática de la inversión de los pies (cfr., sobre todo, el último verso), y, por último, el efecto de los *encabalgamientos* (cfr., en especial, el v. 12).

2.12. El poder hipnótico de la monotonía rítmica, no ya como adormecedora sino como concentradora de la falcultad de percepción, es harto conocido, no sólo por los faquires y brujos, músicos y danzarines, sino también por los poetas, que vieron en el fenómeno el descenso misterioso de la inspiración y de la ensoñación. W. B. Yeats dijo: «The purpose of rhythm... is to keep us in that state of perhaps real trance, in which the mind liberated from the pressure of the will is unfolded in symbols[15].»

Naturalmente siempre se habla (huelga repetirlo) de ritmo no separado del significado de la composición; y de esto tenemos un insigne ejemplo en varios pasajes de la *Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge. Evidentemente, cuando Coleridge hablaba de «suspension of disbelief» respecto al fenómeno poético, es decir de la sumisión de las facultades del raciocinio ante el hechizo de la poesía, pretendía referirse en gran parte al ritmo de las imágenes y los sonidos:

> And I had done a hellish thing,
> And it would work 'em woe:
> For all averred, I had killed the bird.
> That made the breeze to blow.
> Ah wretch! said they, the bird to slay,
> That made the breeze to blow!
>
> Nor dim nor red, like God's own head,
> The glorious Sun uprist:
> Then all averred, I had killed the bird
> That brought the fog and mist.
> 'Twas right, said they, such birds to slay,
> That bring the fog and mist.
> The fair breeze blew, the white foam flew,
> The furrow followed free;
> We were the first that ever burst
> Into that silent sea...[16].

[15] «La finalidad del ritmo es la de mantenernos en esa condición de *trance*, posiblemente veraz, en que el alma, libre de la constricción de la voluntad, se escuda en los símbolos.» *(The Symbolism of Poetry.)*

[16] II, 97-106. «Y yo había hecho algo infernal, Y les reportaría mal; Cada uno advirtió que yo había matado al pájaro del viento austral. ¡Ah, triste!

2.13. En el *versolibrismo*, en realidad existe, más que un verso libre, un *ritmo libre*. Pero se trata de una libertad *sui generis*, que con mucha frecuencia hace referencia a un ritmo tradicional. Por eso, la libertad se convierte en una estudiada variación, y no en anarquía. G. Barberi Squarotti, por ejemplo, estudia las discrepancias «irónicas» del relato poético de E. Montale respecto a las instituciones métricas a que alude su verso[17].

2.14. Hemos dicho que el ritmo se señala a menudo mediante la puntuación, si bien hemos de añadir que en la lengua inglesa hay por lo menos tres *usos de puntuación*, perfectamente explicados por H. Read: *a*) puntuación *lógica*, en auxilio de la claridad racional del texto; *b*) puntuación *respiratoria*, que presupone una lectura hablada y señala los límites físicos de la respiración; *c*) puntuación *rítmica*, que delimita las unidades melódicas[18].

2.15. Remitámonos por un momento a la distinción saussuriana de los niveles *asociativo* y *sintagmático* (cfr. I: 0.20). Toda consideración rítmica tiene algo que ver, como es obvio, con el segundo nivel. Hemos visto la *cadena fónica* y la *cadena silábica;* además existe la *cadena propiamente sintáctica*, o sea la cadena de las *palabras*, de las *frases*, de los *períodos*, de los *párrafos*, de los *capítulos*, de los *cantos*, etc. Es éste el momento de expresar un axioma: *en todo caso la cadena poética es irreversible;* fenómeno muchas veces observado, pero sólo recientemente aclarado en el enunciado fundamental del estructuralismo; es decir, en la *interacción solidaria* de todos los elementos del contexto textual. Cualquier alteración en la trabazón sintagmática destruye una realidad expresiva, y, en el caso de la poeticidad, destruye la poeticidad misma. Esto puede hacerse extensivo a las consideraciones sobre la sugestividad fónica y a las

---

se dijo, está herido el pájaro que trae el viento austral. De nieblas liberado, el Sol apareció ante la faz de Dios, glorioso se alzaba: y cada uno advirtió que yo había matado al ave que trajo la caligine. Con razón, se dijo, el ave que trae la caligine fue herida. El buen viento soplaba, la espuma salpicaba, brillaba la estela alegremente. Nosotros fuimos los primeros en atravesar los límites de aquel océano silente.» (De la tr. de M. Praz, *Poeti Inglesi dell'Ottocento*, Florencia, sin fecha, pero 1925, págs. 135-136.)

[17] «Montale, la metrica e altro», *Letteratura*, 51, 1961.

[18] *English Prose Style*, Londres, 1949, pág. 47.

ideas ya expuestas acerca de la composición abstracta del significante, así como a las consideraciones semánticas que expondremos en breve (cfr. I: 5.3).

2.16. También los *elementos gramaticales* pueden tener una importante funcionalidad literaria. Sir George Rostrevor Hamilton ha estudiado profundamente el uso poético de los artículos ingleses. El artículo indeterminado puede implicar una especie de «it» que deba concebirse, algo informe, fantástico, como ocurre en el *Ancient Mariner* de Coleridge, donde se emplea en abundancia. El artículo determinado confiere, en general, concreción a la imagen, anula al poeta en el objeto, tal como se desprende de su uso extremadamente frecuente en la poesía descriptiva. John Donne emplea con preferencia el artículo indefinido, expresivo de su impulso «metafísico»; T. S. Eliot aplica el artículo definido a términos abstractos y genéricos, expresando así su peculiar mundo de fragmentos concretos[19].

2.17. Por cuanto concierne a la *sintaxis*, que ya hemos considerado en su articulación abstracta (I: 0.20; 1.11), el escritor hablante logra una expresividad particular, bien con un modo propio de moverse *dentro de* las normas institucionales (por ej.: uso del discurso directo en lugar del discurso indirecto, parataxis en vez de hipotaxis, selección particular de las formas subordinantes, anticipaciones, dilaciones, inversiones, antítesis, construcciones arcaizantes, etc.), o bien *violando* el orden lingüístico normativo, movido por exigencias especiales de relieve.

Los poetas del siglo xx se han opuesto tanto a la sintaxis como a los componentes denotativos de la palabra. Es una convicción muy difundida el que la sintaxis de la poesía es algo distinto a la sintaxis de los lógicos y los gramáticos. T. E. Hulme defendió que la poesía es a-lógica y que, en consecuencia, ha de ser a-gramatical y a-sintáctica. Susanne Langer dijo que el poeta puede tomar en consideración gramática y sintaxis sólo para hacer un uso musical de ambas.

Los poetas del siglo xx realizan, por regla general, las siguientes violaciones: mutación de la función normal de las

[19] *The Tell-Tale Article*, Londres, 1949. Cfr. además, Paul Christophersen, *The Articles - A Study of their Theory and Use in English*, Londres, 1939.

preposiciones, de los adjetivos y de los adverbios; transposición del orden usual de las preposiciones; construcciones de frases «abiertas», en el sentido de que carecen de verbo u ofrecen una proposición secundaria sin la principal, uso de sustantivos sin artículo, etc. Son muy apreciadas las ambigüedades. Mallarmé sostuvo que las palabras no deberían hablar en virtud de relaciones gramaticales, sino libremente, gracias a la irradiación de sus polisemias[20].

2.18. También la sintaxis puede tener una función sugestiva, fenómeno del que ya hemos podido tener una idea indirecta al hablar del ritmo, que, en verdad, no puede separarse, salvo con fines didácticos, de la sintagmática. Rapidez, lentidud y confusión, pueden funcionar de un modo natural con relación al pensamiento poético. Y además la sintaxis desligada del significado, como es frecuente en la poesía de Mallarmé o de Dylan Thomas, tiene una clara función estética pura. Pero el uso más sugestivo de la sintaxis poética es el que podríamos llamar *metasintáctico* o *mimético*. Léase, por ejemplo, el siguiente poema lírico de W. C. Williams *Young Sycamore* y obsérvese cómo su sintaxis imita el ágil perfil del árbol:

I *must* tell you
this young tree
whose round and firm trunk
between the wet
pavement and the gutter
(where water
is trickling) rises
bodily
into the air with
one ondulant
thrust half its hight
and then
dividing and waning
sending out
young branches on
all sides—

[20] Un estudio inglés, extenso, pero con clasificaciones discutibles, es el de D. Davie, *Articulate Energy*. An Inquiry into the Syntax of English Poetry, Londres, 1955. Cfr. además, para los fenómenos de la poesía moderna, Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburgo, 1956.

hung with cocoons—
in thins
till nothing is left of it
but two
eccentric knotted
twigs
bending forward
hornlike at the top[21].

O bien, para un ejemplo de función a-sintáctica, veamos esta tarta nupcial, de anillos concéntricos, de E. E. Cummings:

this little bride & groom are
standing) in a kind
of crown he dressed
in black candy she

veiled with candy white
carrying a bouquet of
pretended flowers this
candy crown with this candy

little bride & little
groom in it kind of stands on
a thin ring which stands on a much
less thin very much more

big & kinder of ring & which
kinder of stands on a
much more than very much
biggest & thickest & kindest

of ring & all one two three rings
are cake & everything is protected by
cellophane against anything (because
nothing really exists[22].

[21] «*Joven sicómoro*. Debo decirte que este arbolillo cuyo tronco redondo y robusto entre la húmeda acera y el alero (donde el agua gorgotea) se alza todo él en el aire con un impulso ondulante a la mitad de su altura... Y luego dividiéndose y debilitándose emite jóvenes ramas por todas partes... de las que penden capullos... se adelgaza hasta que no queda nada, salvo dos ramitas con nudos excéntricos que se doblan hacia adelante como dos cuernos en la copa.»

[22] «Este pequeño esposo y esta pequeña esposa están en una especie de corona él vestido de azúcar negra y ella velada con azúcar blanca con un ramillete de flores fingidas esta corona de azúcar con esta pequeña esposa

Otro ejemplo, en este caso con absoluta violación sintáctica, expresiva de la labor lenta y continua de la primavera, secreta y delicadísima, silenciosa y asidua:

Spring is like a perhaps hand
(which comes carefully
out of Nowhere) arranging
a window, into which people look (while
people stare
arranging and changing placing.
carefully there a strange
thing and a known thing here) and
changing everything carefully
spring is like a perhaps
Hand in a window
(carefully to
and fro moving New and
Old things, while
people stare carefully
moving a perhaps
fraction of flower here placing
an inch of air there) and
without breaking anything[23].

Pueden verse también los artificios gráficos de los alejandrinos y estas «alas» de George Herbert:

Easter Wings

Lord, who createdst man in wealth and store,
Though foolishly he lost the same
Decaying more and more,

y este pequeño esposo de azúcar es como si estuviese sobre un delgado anillo que está sobre un mucho menos delgado mucho más grande y más como si fuese un anillo y que como si estuviese sobre un mucho más que grande y más espeso y más como si fuese un anillo y todos uno dos tres anillos son de tarta y todo está protegido con celofán y contra toda cosa porque nada en realidad existe.»

[23] «La primavera es como una quizás mano (que viene atentamente de Ningunlugar) y arregla una ventana en que la gente mira con la boca abierta (mientras la gente mira con la boca abierta arregla y cambia de lugar atentamente una extraña cosa allá y una cosa conocida acá) y cambiando todo atentamente la primavera es como una quizás Mano en una ventana (atentamente arriba y abajo moviendo Nuevas y Viejas cosas, mientras la gente mira con la boca abierta atentamente moviendo una quizás fracción de flor aquí poniendo un poquito de aire allí) y sin romper nada.»

Till he became
Most poore:
With thee
O let me rise
As larks, harmoniously
And sing this day thy victories:
Then shall the fall further the flight in me

My tender age in sorrow did beginne:
And still with sickness and shame
Thou didst so punish sinne,
That I became
Most thinne.
With thee
Let me combine.
And feel this day thy victorie:
For, if I imp muy wing on thine,
Affliction shall advance the flight in me[24].

Un ejemplo óptimo de iteración de carácter emotivo lo ofrecen los siguientes versos de T. S. Eliot en *Ash-wednesday:*

Because I do not hope to turn again
Because I do not hope
Because I do not hope to turn
Desiring this man's gift and that man's scope
I no longer strive to strive towards such things
(Why should the agèd eagle stretch its wings?)
Why should I mourn
The vanished power of the usual reign?
Because I do not hope to know again
The infirm glory of the positive hour
Because I do not think

[24] «*Alas de Pascua.* Dios, que creaste al hombre en la riqueza y la abundancia, / si bien él las perdió neciamente / cayendo cada vez más / hasta llegar a ser / muy pobre: / contigo / oh, haz que yo surja, / como las alondras, armoniosamente, / y cante en este dia tus triunfos; / entonces la caída favorecerá en mí el vuelo. / / Mi tierna edad en el dolor tuvo principio: / sin embargo con enfermedad y vergüenza / así castigaste el pecado / y me hice / debilísimo. / Contigo / haz que yo me una / y pruebe en este día tu triunfo: / que, si yo acoplo el ala mía sobre la tuya, / la aflicción favorecerá en mí el vuelo.» (De la trad. de G. Melchiori cit., pág. 274.)

Because I know I shall not know
The one veritable transitory power, etc.[25].

La «pureza, ya sea de la iteración ya sea del arabesco, se logra cuando el patrón sintagmático no funciona respecto del significado. Por ejemplo, esta composición *abstracta* de Gertrude Stein:

If lilies are lily white if they exhaust noise and distance and even dust, if they dusty will dirt a surface that has no extreme grace, if they do this and it is not necessary it is not at all necessary if they do this they need a catalogue[26].

Una función *lógica*, y al mismo tiempo *pura*, se encuentra, por regla general, en la poesía del siglo XVIII. He aquí algunos versos de Alexander Pope (de *Windsor Forest*). Nótese también cómo el pasaje no presenta apenas figuras asociativas y, en cambio, es muy rico en figuras fónico-sintagmáticas —porque, a la disminución de las unas, suele corresponder (como observa Jakobson) un aumento de las otras:

The groves of Eden, vanish'd now so long,
Live in description, and look green in song:
These, were my breast inspir'd with equal flame,
Like them in beauty, should be like in fame,
Here hills and vales, the woodland and the plain
Here earth and water seem to strive again
Not Chaos-like together crush'd and bruis'd,
But as the world, harmoniously confus'd:
Where order in variety we see,
And where, tho' all things differ, all agree.
Here waving groves a chequer'd scene display,

[25] «Porque yo no espero tornar jamás / porque yo no espero / porque no espero tornar / deseando el premio de este hombre, la meta de este otro / ya no trato de buscar estas cosas / (¿Por qué debería la vieja águila extender las alas?) / ¿Por qué debería llorar el poder desaparecido del acostumbrado reino? / Porque yo no espero conocer jamás / la mudable gloria del sólido momento / porque yo no creo / porque sé que no sabré / el verdadero poder transitorio, etc.»

[26] «*Huella roja*. Si los lirios forman un blanco campo y agotan el rumor y la distancia y también el polvo, si ellos polvorientos ensucian una superficie privada de extrema gracia, si ellos hacen esto y no es necesario y no es en absoluto necesario, si ellos hacen esto ellos necesitan un catálogo.»

And part admit, and part exclude the day;
And some coy nymph her lover's warm address
Nor quite indulges, nor can quite repress
There, interspers'd in lawns and opening glades,
Thin trees arise that shun each others shades.
Here in full light the russet plains extend;
There wrapt in clouds the bluish hills ascend, etc.[27].

En composiciones similares, no puede dejar de advertirse la sugestión de orden y de controlada variación del orden que constituye el ideal neoclásico, desde la arquitectura hasta el pensamiento filosófico, y desde el verso hasta la música de concierto. Precisamente: «Where order in variety we see, and where, tho' all things differ, all agree» (donde vemos el orden en la variedad y donde, aunque todas las cosas difieran, todas concuerdan).

2.19. Podemos, pues, establecer como conclusión: *el significante, que en el lenguaje práctico desempeña una mera función referencial, en el lenguaje poético tiende a organizarse en un peculiar tejido, el cual*

a) *se justifica como patrón abstracto*

b) *se motiva en el vínculo con el significado.*

Mientras que el estudio de a) cuenta en la práctica con escasas contribuciones[28], las investigaciones que conciernen a b) tienen una copiosa literatura. Es famoso, por ejemplo, el

[27] «Las selvas del Edén, desde hace mucho tiempo desaparecidas, viven en las palabras y reverdecen en el canto. Ojalá fuese de llama comparable a su belleza inspirado el pecho mío, éste tendría comparable fama. Aquí collados y valles, bosque y llanura, aquí tierra y agua parecen luchar aún, no como en el Caos, golpeándose el uno contra el otro, sino como en el mundo, armoniosamente confundidos; donde orden en la variedad vemos y donde, si bien todas las cosas difieren, todas concuerdan. Aquí ondulantes selvas ofrecen una escena variada de sombras, y algunas aceptan y otras evitan el día; y alguna ninfa pudorosa ante las ardientes palabras del amante no es del todo tolerante ni del todo se reprime. Allí, diseminados por los prados y en amplios claros, se elevan gráciles árboles que esquivan el uno las sombras del otro. Aquí, a plena luz, se extienden los llanos herrumbrosos; allí se yerguen los collados azulados envueltos en nubes...»

[28] Estamos aún a la espera de R. Jakobson, *The Poetry of Grammar and the Grammar of Poetry*, anunciado desde hace tiempo.

método estilístico de Dámaso Alonso, que se funda por completo en la búsqueda de las motivaciones del significante: «el secreto de la forma poética reside en la intensa motivación del signo»[29].

[29] *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, 1957.

Funciones sugestivas del significado

A

3.1. Pasemos ahora del ámbito de la *sugestividad fónica* (de timbre y de ritmo) al de la *sugestividad semántica*, que, a diferencia de la primera, en lugar de servirse del *sonido* como elemento sugestivo, se sirve de un *significado* (que puede ser léxico pero también connotativo).

3.2. Ideas, sentimientos y sensaciones pueden estar *explícitos*, es decir ofrecidos de manera directa, aunque también pueden transmitirse *indirectamente, a través de la sugestividad*. La diversidad establece caracteres ampliamente distintivos, por ejemplo entre el género clásico y el romántico y simbolista.

El modo sugestivo permite una participación mayor del receptor, que, no sólo colabora en el fenómeno poético con su sensibilidad y con su humanidad, sino que además viene *a formar parte* precisamente de esa experiencia. En cambio, el modo *directo* aísla la composición y la impone apodíctica y didácticamente (género despreciado por las poéticas del siglo xx).

He aquí dos ejemplos comparativos. W. Wordsworth, cuando vuelve en los años de su madurez a las orillas del Wye, describe los efectos balsámicos que operan en su alma los recuerdos de su adolescente experiencia agreste:

> These beauteous forms,
> Through a long absence, have not been to me
> As is a landscape to a blind man's eye:
> But oft, in lonely rooms, and 'mid the din
> Of towns and cities, I have owed to them,
> In hours of weariness, sensations sweet,
> Felt in the blood, and felt along the heart;
> And passing even into my purer mind,
> With tranquil restoration: — feelings too

Of unremembered pleasure: such, perhaps,
As have no slight or trivial influence
On that best portion of a good man's life,
His little, nameless, unremembered, acts
Of kindness and of love. Nor less, I trust
To them I may have owed another gift.
Of aspect more sublime; that blessed mood,
In which the burthen of the mistery
In which the heavy and the weary weight.
Of all this unintelligible world.
Is lightened: — that serene and blessed mood.
In which the affections gently lead us on, —
Until, the breath of this corporeal frame
And even the motion of our human blood.
Almost suspended, we are laid asleep.
In body, and become a living soul:
While with an eye made quiet by the power.
Of harmony, and the deep power of joy,
We see into the life of things[1].

W. B. Yeats, al retornar a las riberas de un querido lago de Coole Park (una nueva visita análoga a la de Wordsworth), es invadido por el sentimiento de la eternidad (los cisnes salvajes son en su simbología la juventud eterna, la inmutabilidad y quizá la inmortalidad):

The Wild Swans at Coole

The trees are in their autumn beauty,
The woodland paths are dry,
Under the October twilinght the water

[1] *Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey*, vv. 22-49. «Estas vagas apariencias, / todo el tiempo que yo estuve lejos, no han estado en mi / como en el ojo de un ciego el paisaje: / Pero a menudo, en solitarias estancias, y en medio / del ruido ciudadano, gracias a ellas, / en horas de cansancio, dulces sensaciones / sentí fluir por mi sangre y mi corazón, / y penetrar en la mente más pura / con tranquilo consuelo: — sentimientos de un placer del que no se tiene recuerdo; tales que / a ellos se debe quizá lo / que la vida de los Buenos tiene de mejor: / Pequeños actos de amor, de amabilidad, / sin nombre, de los que no se tiene recuerdo. / Y quizás otro don más sublime / les debo, ese estado de deleite / en que se aligera el peso del misterio, la carga pesada y gravosa / de todo este incomprensible mundo: / — Aquel sereno estado de alegría, durante el cual nos guían los afectos / suavemente, hasta que la respiración de esta nuestra forma corporal / y el movimiento de la humana sangre / se detienen casi, y estamos adormecidos / en el cuerpo, y nos convertimos en un alma viviente: / Mientras con mirada, que el intenso gozo / y la poderosa armonía serenan, / vemos dentro de la vida de las cosas.»

Mirrors a still sky;
Upon the brimming water among the stones
Are nine-and-fifty swans.

The nineteenth autumn has come upon me
Since I first made my count;
I saw, before I had well finished,
All suddenly mount
And scatter wheeling in great broken rings.
Upon their clamorous wings.

I have looked upon those brilliant creatures,
And now my heart is sore.
All's changed since I, hearing at twilight,
The first time on this shore,
The bell-beat of their wings above my head,
Trod with a lighter tread.

Unwearied still, lover by lover,
They paddle in the cold.
Companionable streams or climb the air;
Their hearts have not grown old;
Passion or conquest, wander where they will,
Attend upon them still.

But now they drift on the still water,
Mysterious, beautiful;
Among what rushes will they build,
By what lake's edge or pool
Delight men's eyes when I awake some day
To find they have flown away?[2]

---

[2] «*Los cisnes salvajes en Coole.* Los árboles ofrecen su belleza otoñal, / los senderos del bosque están secos, / en el crepúsculo de octubre el agua / refleja un cielo inmóvil; / en el agua que rebosa entre las piedras / hay cincuenta y nueve cisnes. El decimonono otoño me ha llegado / desde que la primera vez los conté; / los vi, aun antes de terminar, a todos elevarse de repente / y dispersarse volteando en grandes anillos rotos / sobre sus alas clamorosas. / He mirado a esas criaturas esplendentes / y ahora mi corazón está afligido. / Todo ha cambiado desde que yo, escuchando en el crepúsculo, / por vez primera en esta ribera, / el batir como de campanas de sus alas sobre mi cabeza, / caminaba con paso ligero. / No cansados aún, un amante junto al otro, / ellos van por las frías / corrientes amistosas o descienden por el aire; / sus corazones no han envejecido; / la pasión o la conquista, por doquiera ellos vaguen, / los acompaña siempre. / Pero ahora flotan sin embargo sobre el agua inmóvil, / misteriosos, bellos; / ¿Entre qué cañas edificarán, / en la orilla de qué lago o estanque / alegrarán los ojos de los hombres, cuando yo me despierte un día / y encuentre que han emprendido el vuelo?»

3.3. La *sugestividad* es una cualidad fundamental de la expresión verbal; es connatural al signo. Su valor fue descubierto teóricamente en un siglo durante el que se practicaba con preferencia un género literario minuciosamente descriptivo y durante el que se creía que la poesía tenía que competir con la pintura *(ut pictura poësis)*. «Nothing more powerfully excites any affection —escribía David Hume— than to conceal some part of its object, by throwing it into a kind of shade, which, at the same time that it shows enough to preposses us in favour of the object, leaves still some work for the imagination.»[3]

Es larga la línea parabólica que, a través de toda la evocatividad romántica, llega hasta Mallarmé; pero es extremadamente coherente: «*Nommer* un object, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poëme qui est faite de deviner peu à peu: le *suggérer*, voilà le rêve...»[4]

3.4. También en el llamado «realismo» la representación es necesariamente sugestiva. Coleridge expresaba unas convicciones que se pueden aplicar al ejemplo de Thomas Hardy que exponemos a continuación. Decía Coleridge: «the presence of genius» no se encuentra en la elaboración de la imagen, «we have had many specimens of this sort of work in modern poems, where all is so dutchified, if I may use the word, by the most minute touches, that the reader naturally asks why words, and not painting, are used... The power of poetry is, by a single word, perhaps, to instil energy into the mind, which compels the imagination to produce the picture»[5]. Y he aquí el párrafo de Hardy:

[3] «Dissertation on the Passion», 1757. «Nada tiene mayor poder de suscitar los sentimientos que esconder alguna parte de su objeto, arrojándolo a una especie de sombra, la cual, mientras revela que nos predispone bastante en favor del objeto, deja cierta libertad a la fantasía.»

[4] «Réponses à des enquêtes sur l'évolution littéraire», *Oeuvres complètes*, «La Pléiade», París, 1950, pág. 869.

[5] *Shakespearean Criticism*, II, pág. 174 (ed. Raysor, Cambridge, Mass., 1930). «La presencia del genio (no está en la elaboración de la imagen); tenemos muchos ejemplos de este tipo en la poesía moderna, en la que todo está tan flamenquizado, si se me permite la palabra, con pinceladas tan minuciosas, que el lector se pregunta espontáneamente por qué se han empleado las palabras y no la pintura... El poder de la poesía consiste, quizá, en una sola palabra, en una instilación de energía en el espíritu, que obliga a la fantasía a producir la imagen.»

She put her hand in his, and thus they went on, to a place where the reflected sun glared up from the river, under a bridge, with a molten-metallic glow that dazzled their eyes, though the sun itself was hidden by the bridge. They stood still, whereupon little furred and feathered heads popped up from the smooth surface of the water; but, finding that the disturbing presences had paused, and not passed by, they disappeared again. Upon this riverbrink they lingered till the fog began to close round them — which was very early in the evening at this time of the year — settling on the lashes of her eyes, where it rested like crystals, and on his brows and hair[6].

Apreciamos en él un máximo esfuerzo de composición *centrífuga*, si bien la función de dichas palabras está en las *adyacencias* mentales y en las denotaciones.

3.5. La *sugestión semántica* se controla mediante situaciones contextuales especiales. Unas veces (a), con la *extremada precisión de un detalle* (cfr. el párrafo citado de T. Hardy); otras (b), mediante *combinaciones arbitrarias* del lenguaje, como en los versos de Eliot:

Garlic and sapphires in the mud
Clot the bedded axle-tree[7]

en que se respeta la norma sintáctica (sujeto + verbo + complemento), pero se altera la pertinencia lógica (cfr. I: 5.3), y, por último, (c) en virtud de un aspecto fundamental de la expresión poética que sólo recientemente ha sido objeto de atento examen[8]; es decir, la *ausencia de situación extralingüística*

[6] *Tess of the D'Urbevilles*, cap. 31. «Ella le puso la mano en la suya, y así prosiguieron hasta un lugar en que el reflejo del sol en el río, bajo un puente, se refractaba con un resplandor de metal fundido que cegaba sus ojos, si bien el puente los resguardaba del sol. Se detuvieron, y en aquel instante varias cabecitas cubiertas de plumas salieron a la superficie lisa del agua; pero, una vez que hubieron comprobado que los intrusos se habían detenido, sin pasar, volvieron a zambullirse. Los dos amantes se entretuvieron en el borde hasta que la niebla empezó a espesarse a su alrededor —lo que acontecía muy precozmente en los anocheceres de aquella estación— posándose sobre las pestañas de la muchacha, donde quedaba en forma de pequeños cristales, y sobre la frente y los cabellos de él.»

[7] *The Four Quartets. Burnt Norton*, II, vv. 1-2. «Ajo y zafiros en el fango se aferran al eje hundido de la rueda.»

[8] J. Cohen, *Structure du langage poétique*, París, 1966, págs. 153-163.

o lingüística del mensaje poético. Cada mensaje ordinario (no científico) se remite elípticamente a un contexto (el científico precisamente ofrece el contexto). Por ejemplo: ayer le he dicho a mi mujer por la calle:

¡No cruces!

porque, mientras tanto, se había iluminado el semáforo rojo. La expresión requiere un hablante, la mujer del hablante, una calle, un paso de peatones, un semáforo y las reglas del código de señales. Pero, cuando el poeta dice:

In nessuna	En ninguna
parte	parte
di terra	de tierra
mi posso	me puedo
accasare	afincar

¿en qué momento, en qué lugar, se pronuncia la frase? ¿A quién va dirigida? ¿Quién la expresa? (Ungaretti, sí, pero el Ungaretti de la ficción poética, no el Ungaretti real). ¿A causa de qué estado de ánimo? ¿Como consecuencia de qué hechos anteriores?

Dice Cohen: «Le poème est écrit, mais il feint d'être parlé. Il déroge par là même à une règle générale de la stratégie du discours. Le discours est tenu de fournir au destinataire l'ensamble des informations que celui-ci requiert. Mais, par souci d'économie, le parleur supprime les informations que son interlocuteur peut déduire de la situation. Le poème fait de même, à ceci près que cette fois la situation est absente. Dès lors, tous les mots qui sont faits pour déterminer deviennent incapables de remplir leur function. Ils désignent, sans désigner.»[9]

Este elemental e importantísimo hecho tiene nada menos que el poder de *universalizar* el mensaje, en el sentido de que, a partir de la esfera de la *comunicación unívoca*, lo lanza a la de la *sugestividad* a la de la *ambigüedad;* desde el ámbito de la *racionalidad* hasta el del *absoluto*.

3.6. El gran fenómeno de la sugestión semántica está constituido por el *símbolo*, en el que *se libera una intensa energía connotativa con amplias ramificaciones en un ámbito sociocultural, y raíces*

[9] Pág. 159.

profundas en un fluido psíquico resistente a las distinciones lógico-experimentales. El símbolo es sentido e interpretado mediante una viva consciencia del *ethos* contingente, de la universal condición humana, y en virtud de la participación radical del ser. Pero, por cuanto concierne a lo profundo, una vez agotadas las posibilidades de reducción lógica, su residuo permanece como indeterminación y como enigma. Esto *asombra* al pensamiento, bloquea su cadena dialéctica y lo sumerge en una atmósfera de ilusiones-verdades, las cuales prometen, pero no mantienen, una posibilidad de reducción racional. Las racionalizaciones del símbolo, o sea sus interpretaciones, son las alegorizaciones (cfr. I: 4.10-4.16).

3.7. Como ejemplos típicos de símbolo profundo, hay que mencionar de manera inmediata *Moby-Dick*, de Herman Melville, y *Der Prozess* (El Proceso) o *Das Schloss* (El Castillo), de Franz Kafka, verdaderas escuelas de simbolización, incluso en las relaciones con la alegoría. Podemos citar un ejemplo más manejable, más modesto, menos «cósmico», si bien cualitativamente genuino. ¿Qué «significa» esta imagen en *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, de T. S. Eliot?

> Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
> And watched the smoke that rises from the pipes
> Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows?[10]

Es la supervivencia connotativa de esta representación, aparte su reductibilidad, lo que la caracteriza como símbolo. Naturalmente, también era de este tipo la última imagen de *The Wild Swans at Coole*.

3.8. Un extraordinario ejemplo de símbolo con sus dos niveles, el sociocultural y el profundo, nos lo ofrece Nathaniel Hawthorne en *My Kinsman Major Molineaux*, tal como ha sido explicado el relato por la hermenéutica moderna (parcialmente, se entiende, ya que la historia, al ser símbolo, contiene, como decíamos, una riqueza inagotable). El joven Robin, quien, desde la campiña natal en el interior de América, ha vuelto

[10] Vv. 70-3. «¿Diré que he recorrido callejuelas durante el crepúsculo y que he contemplado el humo de las pipas de los hombres solos, en mangas de camisa, en las ventanas?»

a una pequeña ciudad de Nueva Inglaterra en busca de su tío paterno, y, después de unas pesquisas afanosas y alucinantes, descubre al fin al Mayor presa de un grupo de insurgentes contra los realistas coloniales, desarrolla el tema típicamente americano, que se ha convertido en arquetipo nacional, de la rebelión ante el pasado *(aspecto sociocultural)*, con las implicaciones hawthornianas del sentido puritano de la culpa por una libertad conquistada a precio de sangre y la imagen del deseo íntimo de una emancipación adulta *(aspectos psicológicos)*, y, por último, la nueva aparición del complejo de Edipo con la ambigüedad del amor y del odio hacia el padre, de su búsqueda afectiva y de su destrucción —Robin participa en la hilaridad de la muchedumbre—, así como la repetición del ritual de la expulsión del malvado de la comunidad *(aspectos profundos)*[11].

3.9. La *sugestividad* es un fenómeno asociativo *sui generis*. No cabe duda de que tiene lugar un proceso asociativo, pero el término de asociación es tácito y su naturaleza es fluida, sugestiva, y por ende libre de poder confinar con lo arbitrario. Quizá el campo específico de la sugestión sea más bien el de la *contigüidad*, como sucede en la metonimia y la sinécdoque.

3.10. Es preciso hablar de *símbolo romántico* para comprender bien la naturaleza del fenómeno. Al rechazar los símbolos escatológicos del alegorismo cristiano, los románticos depositaron sus ideales en la libertad individual, en la libre fantasía (hasta el «dérèglement de tous les sens» de A. Rimbaud), en el espiritualismo, en los estados empáticos, en los instantes misteriosos de simpatía con la naturaleza y de contacto con el demiurgo. Así, optaron por el símbolo, que es, por naturaleza, semánticamente fluido, ambiguo; puede ser irónico, contradictorio, pero nunca es axiomático ni pétreo como la alegoría, y es capaz de representar el misterio, lo evasivo y lo paradójico del cosmos. El siglo XIX confió a la creación artística la tarea de la producción del ideal, también moral, que la Edad Media y el Renacimiento poseían preconstituidos. La obra de arte ya no será la *encarnación de un significado colectivo*, sino la *búsqueda subjetiva* de un significado. En una palabra, el romántico se convierte en el intérprete de la propia fantasía.

[11] Cfr. n. 13 en II: 69.

El desenfoque y resquebrajamiento de la fe tradicional y de los dogmas restaura una condición originaria en que la tensión mística y existencial generan un estado de espera, suscitan una Verdad que causa desasosiego. Vuelve, en el romanticismo, la «participación» mística de lo primitivo[12].

Los poetas *symbolistes* (neo-primitivos) han sentido de nuevo la palabra como fenómeno «mágico». En el uso arbitrario del lenguaje, el lector se siente empujado muy lejos por los valores denotativos, y se ve obligado a replegarse en su propio interior y a aventurarse en una miríada de llamadas indiscriminadas y evocaciones imprecisas; en una palabra, a penetrar en el misterio de la fantasía, de la memoria y del sueño.

3.11. El escribir poesía no es sólo un acto voluntario y consciente. Significa también relajar la voluntad para que sea involuntaria una parte del producto; confiarse, en definitiva, a una especie de azar. Esta consciencia de posibilidades expresivas indirectas tiene muchos puntos en común con la creación de los símbolos de lo profundo. «Avant d'expliquer aux autres mon livre —ha afirmado André Gide—, j'attend que d'autres me l'expliquent [...]. Si nous savons ce que nous voulons dire, nous ne savons pas si nous ne disons que cela —on dit toujours plus que cela—. Et ce qui surtout m'y intéresse, c'est que j'y ai mis sans le savoir, — cette part d'inconscient, que je voudrais appeler la part de Dieu.»[13] Y Coleridge escribía, oponiendo el símbolo a la alegoría: «Of most importance to our present subject is this point, that the latter (the allegory) cannot be other than spoken consciously: — whereas in the former (the symbol) it is very possible that the general truth may be unconsciously in the writer's mind.»[14]

3.12. El atractivo constante que han ejercido algunos símbolos en la historia de la literatura se debe, según C. G. Jung, a sus raíces profundas dentro de fuerzas inconscientes heredadas

---

[12] Para el concepto de «primitivo» y de «mentalidad primitiva», puede consultarse: L. Lévy-Bruhl, *L'âme primitive*, París, 1927; R. Cantoni, *Il pensiero dei primitivi*, Milán, 1963, y A. Seppilli, *Poesia e magia*, Turín, 1962.

[13] Prefacio a *Paludes*.

[14] Cit. por O. Matthiessen en *American Renaissance*, Nueva York, 1954, página 215. «Para nuestro argumento, es muy importante el hecho de que la alegoría sólo puede formularse conscientemente; en cambio, con respecto al símbolo, es muy posible que la verdad universal se halle de una manera inconsciente en el alma del escritor.»

en la psique, que él llamó *arquetipos*. Los arquetipos son, según las palabras de dicho autor, residuos psíquicos de innumerables experiencias del mismo tipo, vividas por nuestros antepasados y que, convertidas en parte de la estructura del cerebro, actúan como determinantes *a priori* de la experiencia individual[15]. El símbolo, ha dicho recientemente P. Whelwright, «draws life from a multiplicity of associations, subtly and for the most part subconsciously interrelated, with which the symbol, or something like it and suggested by it, has been joined in the past, so that there is a stored up potential of semantic energy and significance which the symbol when adroitly used, can tap»[16]. Y Coleridge, depositario inglés del idealismo alemán, expresa anticipando el pensamiento moderno: «In looking at objects of Nature I seemrather to be seeking, as it were *asking* for a symbolical language for something within me that already and for ever exists, than observing anything new.»[17]

El genio literario consigue, pues, captar estas imágenes primordiales, dotadas de un poder evocador poco común, y, de este modo, no sólo sugiere su mundo íntimo, sino además, junto con éste, un conjunto de significados que ya expresa la experiencia común.

3.13. Todo mito encarna una idea arquetípica. He aquí varios ejemplos de arquetipo: el padre divino (viejo sabio), la gran madre (la madre Tierra, por ej.), el niño milagroso, el héroe salvador, la mujer fatal, el mundo bajo forma de árbol, la bajada a los infiernos, la escala del purgatorio, el castillo del logro, la traición y el sacrificio del héroe, etc.[18]. N. Frye

[15] «On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art», en *Contributions to Analytical Psychology*, tr. H. G. & C. F. Baynes, Londres, 1928. Cfr. también *Psychology and Religion*, Zurich, 1921, y *Psychologische Typen*, Zurich, 1921. Véase además: Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry*, Nueva York, 1934, capítulo I.

[16] *Metaphor and Reality*, Bloomington, 1962, pág. 94. «se halla alimentado por un conjunto de asociaciones, sutilmente interrelacionadas, y en su mayor parte subconscientes, con el que el símbolo, o algo similar y sugerido por él, ha sido asociado mucho tiempo antes, de modo que se tiene un cúmulo potencial de energía semántica y de significación que el símbolo puede descubrir, cuando se emplea adecuadamente».

[17] *Anima Poetae*. «Cuando miro los objetos de la Naturaleza, me parece estar buscando, casi diría que *exigiendo*, un lenguaje simbólico para algo que ya hay dentro de mí y que existe desde siempre, en lugar de observar algo nuevo.»

[18] Cfr. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 vols., Berlín, 1923-1929 (en especial el II vol., *Das mystiche Denken*, 1925). L. Lévy-Bruhl,

sugiere una crítica que, mediante el agrupamiento y clasificación de las obras literarias según sus arquetipos, sustituya ventajosamente a las antiguas clasificaciones por géneros[19]. Como ayuda a Frye, y para mejor explicarnos, intentemos la construcción del paradigma del «viaje», que es un arquetipo evidente: *Ilíada*, *Odisea*, *Eneida*, *Beowulf*, Noé, Jonás, cantos y poemas celtas de navegación hacia islas reales y míticas, secciones del ciclo de Artus (con el mito de Avalon, la isla adonde arriba el héroe herido), los ciclos bretón e irlandés con los monjes que van en busca del Paraíso Terrenal, la *Divina Comedia*, y, sobre todo, el Ulises dantesco, las aventuras heroico-caballerescas de Boiardo, Ariosto, Tasso, Camoens, Cervantes (y, en las formas populares, el *Guerrin Meschino* y la novela picaresca), la *Tempest* de Shakespeare, el *Pilgrim's Progress* de Bunyan, los *Gulliver's Travels*, *Robinson Crusoe*, *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge, *Gordon Pym* de E. A. Poe, *Moby-Dick* de H. Melville, *Huckleberry Finn* de Mark Twain, los viajes europeos en las novelas de H. James (especie de iniciaciones), *Le Voyage* (reflexiones sobre el tema) de Baudelaire, *Le Bateau Ivre* de Rimbaud, *Le Voyage d'Urien* de A. Gide, *Ballad of the Long-legged Bait* de Dylan Thomas, *The Old Man and the Sea* de Hemingway y *Old Man* de Faulkner, para no nombrar más que los principales ejemplos que afloran a la memoria.

3.14. Sin embargo, mito no es sólo el arquetipo jungiano; puede tener, como ya hemos indicado, proporciones menos universales y menos acrónicas. Una definición óptima de esta clase de mito es la que da E. M. W. Tillyard en *Some Mythical*

L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs, París, 1938; Richard B. Onians, *The Origin of European Thought*, about the body, the soul, the world, time and fate, Cambridge, 1951 (ed. revisada 1954); P. Wheelwright, *The burning Fountain:* A Study in the Language of Symbolism, Indiana Univ. Press, Bloomington, 1954; P. W. Martin, *Experiment in Depth*, Londres, 1955; y el magnífico estudio comparativo de J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Nueva York, 1933. El gran prontuario de consulta, al que el mismo Eliot remitió al lector para los mitos contenidos en la *Waste Land*, es J. G. Frazer, *The Golden Bough, a Study in Magic and Religion*, vol. 12, Londres, 1911-1915, editio minor, Londres, 1890, 1925, sobre cuya base antropológica se fundan numerosos estudios con referencia literaria (en especial, al contenido ritual del drama griego).

[19] *Op. cit.*, pág. 99 y ss.

Elements in English Literature: «The universal instinct of any human group, large or small, to invest, almost always unconsciously, certain stories or events or places or persons, real or fictional, with an uncommon significance; to turn them into instinctive centres of reference; to make among stories A, B, C, D, all roughly having the same theme or moral, one and one only, the type. Made thus typical, the story becomes a communal possession, the agreed and classic embodiment of some way of thinking or feeling»[20]. Tillyard pone como ejemplos el significado excepcional que asume el estudio del latín en determinado ámbito escolar y con un profesor especial; la catedral de San Pablo, que milagrosamente permaneció en pie durante los bombardeos de Londres en la segunda guerra mundial («it became for the Londoner the myth of present endurance and of ultimate scape: so long as Wren's dome was intact, nothing could really go wrong»[21]); la resistencia de los espartanos en las Termópilas, y la destrucción de la Armada Invencible durante el período isabelino[22]. Otros ejemplos curiosos de mitologías, contemporáneas y principalmente burguesas, han sido presentados ingeniosamente por Roland Barthes en *Mythologies*[23], tales como el mundo del *catch*, el *striptease*, la epopeya de la vuelta ciclista a Francia, el nuevo Citroën, etc.

Como es natural, un mito reciente puede intensificarse por su superposición a un arquetipo, como sucedió, por ejemplo, con el mito de la «frontera» en la América del siglo XIX, que reavivó el tema perenne, bíblico, de la expansión humana de occidente hacia los grandes destinos[24].

[20] «El instinto universal de todo grupo humano, grande o pequeño, de revestir, casi siempre inconscientemente, ciertas historias o sucesos, lugares o personas, reales o fantásticos, con un significado extraordinario; de convertirlos en centros instintivos de atracción; de transformar los acontecimientos A, B, C, D, todos ellos más o menos con el mismo tema o la misma moraleja, en un *solo* acontecimiento tipo. Una vez que se ha hecho típico, el acontecimiento será la posesión común, la encarnación convenida y clásica de determinado modo de pensar y sentir.»

[21] «Se convirtió para los londinenses en el mito de la resistencia actual y del triunfo final; mientras la cúpula de Wren estuviese intacta, no habría nada que temer.»

[22] Londres, 1961, pág. 10 y ss.

[23] París, 1957.

[24] Véase: H. N. Smith, *Virgin Land. The American West as Symbol an Myth*, Cambridge, Mass., 1950, y E. Fussel, *Frontier: American Literature and the American West*, Princeton, Nueva Jersey, 1965.

3.15. P. Wheelwright distingue cinco géneros de *símbolo* literario: 1) el símbolo que domina, como imagen central, toda una composición (como la «tierra desolada» en *Waste Land* de Eliot, el «fauno» en *L'après-midi d'un faune* de Mallarmé, y la «urna» o el «ruiseñor» en *Ode on a Grecian Urn* y *Ode to a Nightingale* de Keats); 2) el símbolo que aparece periódicamente, y quizá se desarrolla, en la obra de un poeta, alcanzando especial importancia y significación en el ámbito de la misma (los «jardines», la «música», la «buena tierra», el «noble corcel», la «tempestad», la «serpiente letal», etc., en la obra de Shakespeare); 3) el símbolo que se transmite de poeta en poeta y que encuentra nueva vida y nuevos contextos («Ulises», el mito de «Filomena», etc.); 4) el símbolo que opera en el ámbito de una cultura o de una religión (como la simbología bíblica); 5) el símbolo que retorna, más o menos con los mismos valores, con independencia de los influjos históricos, incluso en culturas heterogéneas (todos los símbolos arquetípicos)[25].

3.16. También la novela y el teatro, como la poesía lírica, son estructuras simbólicas; la novela del siglo XX ha invadido sin lugar a dudas el reino de la poesía (V. Woolf, Kafka, Faulkner, Joyce, Mann, Musil, etc.). La impresión de «realidad» y de «lo concreto» que por lo menos es característica de los géneros naturalista y verista, cede poco a poco para hacerse translúcida y dejar posteriormente ante el lector una última e irreductible cualidad. Cuando, de una obra, no exigimos su trama sino su significado, estamos buscando esencialmente una reducción discursiva de la misma como hecho simbólico. W. Y. Tindall afirma que quizá el mejor modo de leer sería realizar la lectura de una manera colectiva, para colaborar en la extracción de los valores[26]. Por otra parte, en esto consiste la historia de la crítica.

3.17. Tindall ha precisado y ejemplificado, con gran riqueza de detalles, que símbolo no es solamente una *imagen*. Puede ser una *acción* (Ahab que busca la ballena, Jasón que arrebata el Vellocino de Oro, etc.), una *frase*, un *ritmo* o una *estructura*[27].

---

[25] *Metaphor and Reality* cit., págs. 98-128.

[26] *The Literary Symbol*, Nueva York, 1955, pág. 35.

[27] *Ibid.*, pág. 145 y ss. El volumen de Tindall es, hasta el momento, la obra más exhaustiva y convincente en la materia.

3.18. En conclusión, *símbolo* es, si deseamos verlo como un género, a su modo metonímico, *metonimia de una estructura sociocultural* o de una *estructura de lo profundo*. A esa resonancia suya en la sociocultura, se aplican perfectamente los procedimientos de la *semántica estructural*.

Esta disciplina adolece de un considerable retraso respecto al estructuralismo fonológico-sintagmático, si bien está abriendo nuevos e importantes cauces. Esto lo confirma el axioma básico del estructuralismo formal, es decir que los hechos no se deben estudiar «atómicamente», en sí y por sí, según formas y naturaleza propias (con un criterio, digamos, inventarial), sino según leyes de interacción y solidaridad. Ha aparecido la existencia de estructuras formales y conceptuales en el interior del léxico y se llevan a cabo nuevas investigaciones sobre las interdependencias verbales (véanse las «redes asociativas» de Saussure, los «campos lingüísticos» de Trier, y también los «campos asociativos» de Bally[28]); además, se realizan experimentaciones lingüístico-socioculturales que, precisamente, parecen ser muy útiles para los símbolos. Los ejemplos más brillantes de lexicología estructural nos los ha ofrecido G. Matoré, quien, a través del vocabulario, consigue iluminar un ámbito social, o sea, logra poner de manifiesto grandes fisuras socioculturales a través de las estructuras del léxico («campos nocionales»)[29], y H. Sperber, el cual, trasladando la atención de la sociología a la psicología, distingue, en la colectividad y en el individuo, «esferas privilegiadas de pensamiento»; es decir, obsesiones, con estructuras léxicas exactas basadas en los dos principios de la *atracción* y de la *expansión*[30]. Para el soldado, por ejemplo, la ametralladora se convierte en el molinillo de café *(atracción)*; en la Edad Media prevaleció la terminología castrense-venatoria y abundaron las metáforas extraídas de la vida religiosa *(expansión)*. Sperber fue seguido en Francia por brillantes eruditos como Bachelard, Jean-Pierre Richard y, en especial, Roland Barthes.

3.19. Desde el punto de vista técnico de la *semiología*, el símbolo se presenta como una *significación sugestiva de la signifi-*

[28] F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, 4.ª ed., París, 1949; J. Trier, *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes*, Heidelberg, 1931; C. Bally, *Le Français Moderne*, París, 1940, pág. 195.

[29] *La méthode en lexicologie. Domaine français*, París, 1950.

[30] *Einführung in die Bedeutungslehre*, Leipzig, 2.ª ed., 1930.

cación. Roland Barthes, cuando habla de las «connotaciones» en Éléments de sémiologie[31], recuerda la fórmula que L. Hjelmslev[32] emplea en sustitución de la dicotomía saussuriana *significante* ~ *significado* $\frac{sn}{st}$, o sea E(xpresión) R(elación) C(ontenido), y demuestra que, en el fenómeno connotativo, el conjunto ERC se convierte él mismo en un significante que adquiere un nuevo significado: (ERC)RC[33]. Barthes ya había explicado con detalle el fenómeno en el ensayo de *Mythologies* sobre el concepto (suyo particular) de «mito»[34]: «le mythe est un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui: *c'est un système sémiologique second*. Ce qui est signe (c'est-à-dire total associatif d'un concept et d'une image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second».

Uno de los dos ejemplos adoptados por Barthes es muy claro. «Je suis chez le coiffeur —dice— on me tend un numéro de *Paris-Match*. Sur la couverture, un jeune nègre vêtu d'un uniforme français, fait le salut militaire, les yuex levés, fixés sans doute sur un pli du drapeau tricolore. Cela, c'est le *sens* de l'image. Mais, naïf ou pas, je vois bien ce qu'elle me signifie: que la France est un grand Empire, que tous ses fils, sans distinction de couleur, servent fidèlement sous son drapeau, et qu'il n'est de meilleure réponse aux détracteurs d'un colonialisme prétendu, que le zèle de ce noir à servir ses prétendus oppresseurs. Je me trouve donc, ici encore, devant un système sémiologique majoré: il y a un signifiant, formé lui-même, déjà, d'un système préalable *(un soldat noir fait le salut militaire français)*; il y a un signifié (c'est ici un mélange intentionnel de francité et de militarité); il y a enfin une *présence* du signifié à travers le signifiant.»[35]

Las características esenciales de este *sistema semiológico secundario* son, como observa Barthes: 1) que ERC original aleja la propia contingencia, se empobrece y extravía su historia, es decir su «pasado», su «memoria», y, mientras la historia se evapora, permanece la letra; 2) que con su nueva relación

[31] Paris, 1964.

[32] *Essais Linguistiques*, Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague, vol. XII, Nordisk Spro-og Kulturforlag, Copenhague, 1955, pág. 276 y ss.

[33] Cap. IV.

[34] «Le Mythe aujourd'hui», *op. cit.*, págs. 215-268.

[35] Págs. 221-223.

(ERC)RC vuelve a encontrar, sin embargo, un nuevo camino, una nueva contingencia: «le nègre-saluant: comme forme, le sens est court, isolé, appauvri; comme concept de l'impérialité française, voici qu'il est noué de nouveau à la totalité du monde: à l'Histoire générale de la France, à ses aventures coloniales, à ses difficultés présentes»; 3) que el concepto mítico puede tener un grupo ilimitado de significantes (mil imágenes que significan el imperialismo francés, todo un libro), pero es *cuantitativamente* pobre (a menudo se limita tan sólo a representarse)[36].

3.20. Los significados sugestivos tienen casi siempre el carácter de la *ambigüedad* y de la *polisemia. En particular, los símbolos de lo profundo se dejan interpretar inagotablemente e incluso con interpretaciones contradictorias* (ironía romántica).

Es muy interesante, desde el punto de vista de la ambigüedad, la literatura norteamericana del siglo XIX, a la que se puede considerar como una verdadera palestra de la significación ambigua. El símbolo polivalente sirve en especial a las culturas en crisis, en las que deja de haber valores estables, y la interpretación cósmica unívoca aparece no sólo como insatisfactoria, sino precisamente como una irrisoria simplificación de la complejidad[37]. El autor crea símbolos enigmáticos, reflejo del sentimiento enigmático del cosmos, y después se aplica él mismo a desenterrarlos, a resolverlos con una apasionada búsqueda cuyo fruto será en todo momento el desasosiego y el sufrimiento de la contradicción. Nuestros contemporáneos han respondido con mucho entusiasmo a este género de ironía literaria, reflejada en la técnica de la novela poligonal del siglo XX, la novela de los «puntos de vista» (en especial la de H. James)[38]; una simpatía que revela aún como vigente, y sin duda exasperada, la crisis del Romanticismo. Para los seguidores del New Criticism, la ambigüedad irónica se ha elevado a canon exclu-

[36] Pág. 226.

[37] Cfr. M. Pagnini, «Struttura semantica del grande simbolismo americano», en *Il simbolismo nella letteratura nord-americana*, Florencia, 1965, si bien todos los ensayos que allí aparecen son de especial interés. Véanse también al ya clásico O. Matthiessen, *American Renaissance* cit., y al conocido C. Feidelson, *Symbolism and American Literature*, Chicago, 1953.

[38] Cfr. I: 5. 10.

sivo de gusto: la poesía más madura es la poesía más compleja, la que incluye mayor número de contrastes[39].

Un ejemplo característico de la irradiación polisémica, con caracteres tolerantes e intolerantes, nos lo ofrecen las célebres páginas de Melville sobre el «blanco» de la Ballena *(The Whiteness of the Whale)*. Los atributos del blanco son: *a*) especial virtud de belleza conferida al objeto; *b*) júbilo (entre los Romanos); *c*) nobleza; *d*) inocencia; *e*) benignidad (de la vejez); *f*) honor (entre los Indios); *g*) justicia (armiño del juez); *h*) castidad, pureza; *i*) poder; *j*) pasión de Cristo. A éstos, se unen otros significados que contrastan con tan agradables asociaciones; significados que profundizan en un residuo evasivo de terror («Yet for all these accumulated associations, with whatever is sweet, and honorable, and sublime, there yet *lurks an elusive something in the innermost idea of this hue*, which strikes more panic to the soul than that redness which affrights in blood»)[40]. Así, el «blanco»: *a*) incrementa el terror de las cosas terribles (oso blanco, tiburón blanco); *b*) suscita sentimientos de temor reverente (caballo blanco, albatros, albino); *c*) despierta un terror pánico (la Tempestad Blanca de los Mares del Sur, la palidez de los muertos, el Rey de los Terrores sobre un blanco corcel según el Evangelista). Y esto no es todo, ya que Melville se da cuenta de lo inagotable del símbolo y de su inconmensurabilidad para los intelectos humanos: «But though without dissent this point be fixed, how is mortal man to account for it? To analyse it, would seem impossible»[41].

3.21. A medida que nos acercamos a los últimos años del siglo XIX, asistimos al traslado de este Misterio de los *símbolos*

---

[39] Véase, sobre todo, C. Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, Londres, 1948, y M. Krieger, *New Apologists for Poetry*, Bloomington, Indiana, 1963, págs. 120-143.

[40] «Y sin embargo, a pesar de este cúmulo de asociaciones con todo lo que es suave, venerable y sublime, en la idea más profunda de este color siempre se oculta algo ambiguo, que infunde más pánico en el alma que el rojo de la sangre que nos aterra.» (De la trad. de N. N. D'Agostino, Milán, 1966, pág. 191.)

[41] «Pero, aunque aceptemos este punto sin disensiones, ¿cómo podríamos explicarlo desde un punto de vista humano? Analizarlo sería imposible» *(ibid.)*. Cfr. M. Pagnini *cit.*, y, en lo concerniente a la 'ambigüedad como contraste', léase a E. Kris, 'Aesthetic Ambiguity', en *Psychoanalitic Explorations in Art*, Nueva York, 1952 (el capítulo ha sido traducido al italiano en *Sigma*, agosto 1964, n. 2).

cósmicos a la *palabra*, que se siente de nuevo con su primitivo valor sagrado. La misma irradiación ambigua de *The Scarlet Letter* de Hawthorne o de la ballena de Melville se halla en el «verbo» de los poetas franceses, desde Baudelaire hasta Valéry. La liberación de las fuerzas sugestivas aparece aquí como un fenómeno *contextual*, de anomalía sintáctica y asociativa[42].

3.22. No se puede concluir una disertación, aunque sea esquemática (como ésta), sobre el fenómeno literario de la sugestión, sin hacer un elogio especial de la misma. Se trata, en efecto, de la cualidad primaria del lenguaje poético, de su clima de penumbra o de deslumbramiento donde germinan las ilusiones. W. Empsom ha hecho extensivo el concepto de «ambigüedad», que nosotros empleamos en sentido restringido, a todo fenómeno connotativo de la poesía: «any consequence of language which adds some nuance to the direct statement of prose»[43].

3.23. Para lograr el aislamiento del *tema* (elementos connotativos: simbólico-alegóricos), a menudo es útil considerar la triple división de Bühler (I: 0.1) y estudiar la relación que se establece entre *emisor* y *mensaje*, M^1M^2 (pero no el autor fuera de la obra, sino la «voz» poética, o *persona*, presente en la composición) con sus tonos irónicos, patéticos, cínicos, etc., y la relación que se ha establecido entre *mensaje* y *destinatario*, M^2D (historia de la crítica). La relación M^1D^2 es bastante elocuente en la narrativa (cfr. I: 5.1 y siguientes), si bien la poesía lírica también ofrece convincentes posibilidades de aproximación, como ha demostrado G. T. Wright[44].

3.24. Respecto al *contenido* de la respuesta a los fenómenos sugestivos, y en especial respecto a la sugestión compleja y no

---

[42] Aconsejamos, dentro de la amplia bibliografía al respecto, S. K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass., 1942, pág. 68 y ss.; y G. Jones, *Approach to the Purpose*. A Study of the Poetry of T. S. Eliot, Londres, 1964.

[43] *Seven Types of Ambiguity*, Londres, 1930. Véase también I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Londres, 1936. «Cualquier efecto verbal que añada un matiz determinado a la afirmación directa de la prosa.» En la nueva edición, que sirve de texto a la traducción de Melchiori, la fórmula varía del siguiente modo: «cualquier matiz verbal, por leve que sea, que permita más de una sola reacción a una misma expresión lingüística» (pág. 37).

[44] *The Poet in the Poem. The Personae of Eliot, Yeats, and Pound*, Univ. of California Press, 1960.

sólo sensorial del símbolo, entrechocan las distintas corrientes filosóficas. Por una parte, las posiciones místicas, y, por otra, las materialistas. Es muy sólida la posición de Della Volpe, por ejemplo, que es consecuente con su concepción materialista-sociológica del fenómeno artístico, en virtud de la cual el símbolo se convierte en una polisemia racional («concepto concreto polisémico») de carácter sociocultural[45]. Naturalmente, el concepto místico transcendental se encuentra en los antípodas, por ejemplo, de los simbolistas angloamericanos (Blake, Coleridge, Melville, Hawthorne, Poe, Yeats, etc.) y de los primeros simbolistas franceses, según los cuales el símbolo tiene raíces irracionales, «cósmicas». Hay, además, psicoanalistas y antropólogos para quienes los contenidos son psíquicos o arquetípicos. No obstante, es un fenómeno moderno la tendencia al vacío, hasta llegar a la «absence» de Roland Barthes[46].

La respuesta, que equivale a decir el *contenido*, es subjetiva, y subjetivo significa en gran parte ideológico. Nadie puede negar el contenido cósmico-profético de los símbolos de Melville, al igual que sería absurdo atribuirlo a los objetos de Robbe-Grillet. Pero también desde un punto de vista anacrónico, hasta cierto límite, es legítimo, como sabemos, el rellenar ese margen libre que permite a la poesía convertirse, por encima de todo, en una posesión personal, íntima.

Se mantiene firme nuestro concepto de pre-hermenéutica incluso para una concepción materialista, ya que pre-hermenéutica, con el sentido que le damos, no equivale a «místico», y en cualquier caso el símbolo siempre produce insatisfacción e invita a las alegorizaciones, y siempre sobrevive; pues ésta es su naturaleza pudiéramos decir *mecánica*, que prescinde de consideraciones filosóficas. La condición pre-hermenéutica es lo que se llama, y no se puede negar, hechizo poético, mágico, inefable, que según los medios científicos de investigación puede, sin lugar a dudas, llegar a ser explicado, pero que es

[45] *Crítica del gusto*, Milán, 1966, pág. 114.

[46] «La critique n'est pas une traduction, mais une périphrase. Elle ne peut prétendre retrouver le «fond» de l'oeuvre, car ce fond est le sujet même, c'est-à-dire une absence: toute métaphore est un signe sans fond, et c'est ce lointain du signifié que le procès symbolique, dans sa profusion, désigne: le critique ne peut que continuer les métaphores de l'oeuvre, non les réduire: encore une fois, s'il y a dans l'oeuvre un signifié "enfoui" et "objectif", le symbole n'est qu'euphémisme, la littérature n'est que déguisement et la critique n'est que philologie.» *Critique et Vérité*, París, 1966, pág. 72.

inefable en el momento de la lectura estética, y en gran parte, al menos hasta hoy, se mantiene así, incluso después de un libro como éste u otros cien parecidos. Porque además, en arte, comprender un fenómeno ¡no significa anular su función! (Cfr. examen del concepto de símbolo en su oposición a alegoría, I: 4.10-4.19.)

B

4.1. Ocupémonos ahora de los casos claramente *asociativos*. Se trata de fenómenos de significación en cuya base está la *percepción de una analogía*.

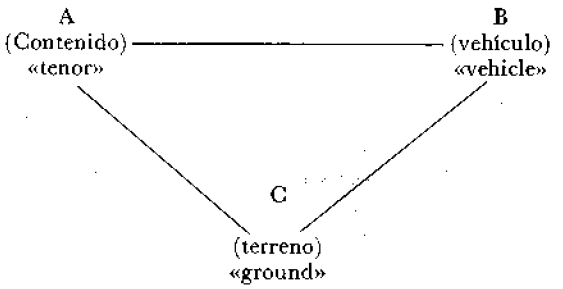
La búsqueda de correspondencias es connatural al hombre, deseoso en todo momento de nuevas afirmaciones en la continuidad de lo real: correspondencias horizontales en la fenomenología física del cosmos, correspondencias verticales entre la fenomenología física del cosmos y el mundo de las Ideas (analogías) o lo profundo de la psique. La búsqueda es constante en la historia de la humanidad, desde los orígenes órficos y orientales hasta Emanuele Swedenborg o las *Correspondences* de Baudelaire, o hasta el genio asociativo de la poesía de nuestro siglo. Pero aún hay más: las praxis asociativas están íntimamente unidas con la estructura del lenguaje y con su posibilidad de renovación y perfeccionamiento. En poesía podemos encontrar, como es natural, asociaciones cuya única función sea la del placer de la similitud en la aparente disimilitud, si bien el lenguaje asociativo poéticamente genuino es el medio que crea siempre mayor número de significados sutiles, y *expresa asociativamente lo que no puede ser expresado con el lenguaje corriente*. El lenguaje asociativo, o, como se suele decir, «figurado», es una sutil e insustituible forma de conocimiento, como también lo es el lenguaje sugestivo.

4.2. La *comparación* es el tropo asociativo más explicado; los dos términos se establecen a modo de ecuación:

> These things seem small and indistinguishable
> Like far-off mountains turned into clouds[1]

[1] Shakespeare, *A Midsummer-Night's Dream*, IV, 1, vv. 188-89. «Cuanto sucede me parece apenas perceptible e indeterminado, como lejanas montañas transformadas en nubes.»

Se observan aquí tres elementos, los dos términos asociados y una cualidad común que motiva la asociación:



El triángulo es de I. A. Richards[2]. En nuestro caso: A = «these things»; B = «far-off mountains»; C = evanescencia.

4.3. La figura puede ser amplificada por múltiples cualidades. En este caso, los términos deben mostrarse muy fértiles en correspondencias implícitas. Se trata de la comparación más cara a John Milton, por ej., e indudablemente es la más fantástica:

> The Fiend repli'd not, overcome with rage;
> But *like a proud Steed* reined, went *hauty* on,
> *Chaumping his iron curb: to strive or flie*
> *He held it vain;* awe from above had quelld
> His heart, not else dismai'd[3].

Donde tenemos: A = Satanás; B = Caballo; C = orgullo - soberbia - actitud recalcitrante.

---

[2] *The Philosophy of Rhetoric*, Nueva York, 1936, pág. 96 y ss.

[3] «El Demonio no respondió, en el colmo de su furia; pero como orgulloso corcel embridado, prosiguió, altivo, mordiendo el freno de hierro; consideró vano rebelarse o huir; el temor celestial había dominado su corazón, no por otra causa aterrorizado.» *Paradise Lost*, IV, vv. 857-861. Véase, precisamente respecto a Milton, el inteligente ensayo de J. Whaler, «The Miltonic Simile», *Publications of the Modern Language Association of America*, XLVI, 1931, n. 4, en el que también se ilustra el tipo de ecuación de cuatro términos (por ej.: *P. L.*, II, vv. 1052-1053).

4.4. Es muy característica la comparación de los poetas metafísicos del siglo XVII inglés, debido a la ingeniosa y exacta texitura de las cualidades entre términos aparentemente inconciliables. El proceso de violenta conciliación da lugar, técnicamente, a su peculiar «dialéctica apasionada». John Donne, por ejemplo, se compara a sí mismo y a su amante con los brazos de un compás:

If they (las dos almas enamoradas) be two, they are two so
As stiffe twin compasses are two.
Thy soule the fixt foot, makes no show
To move, but doth, if th'other doe.

And though it in the center sit,
Yet when the other far doth rome,
It leanes, and harkens after it,
And growes erect, as that comes home.

Such wilt thou be to mee, who must
Like th'other foot, obliquely runne;
Thy firmness draws my circle just,
And makes me end, where I begunne[4].

4.5. La *metáfora* es una comparación condensada. Consiste en el uso del vehículo silenciando el *contenido*. Su *terreno* puede ser extremadamente complejo, ya que esta fulminante asociación puede controlar muchos elementos de la experiencia. Entre las muchas definiciones, quizá la de H. Read sea la más satisfactoria: «(Metaphor) is the synthesis of several units of observation into one commanding image; it is the expression of a complex idea, not by analysis, nor by abstract statement, but by a sudden perception of an objective relation.»[5] La estructura de la metáfora puede parecerse mucho a la del símbolo, como no es difícil ver.

[4] *A Valediction: Forbidding Mourning*, vv. 25 y ss. «*Despedida: prohibido dolerse*... Si ellas son dos, lo son del mismo modo que son dos las rígidas partes gemelas del compás: tu alma, que es la fija, no da muestras de moverse, pero se mueve cuando se mueve la otra. Y, aunque ella esté fija en el centro, incluso así, cuando la otra gira más lejos, se inclina y tiende hacia aquélla, y se endereza cuando la otra vuelve. Tal serás para mí, que debo, como el otro brazo, vagar en sentido oblicuo: tu firmeza hace mi círculo exacto, y me obliga a terminar allí donde he empezado.»

[5] «La metáfora es la síntesis de diversas unidades de observación, reducidas a una sola imagen dominante; es la expresión de una idea compleja, no

Somos deudores de Christine Brooke-Rose por su cuidadísimo estudio acerca del mecanismo de las metáforas[6]. Entre éstas, se distinguen los siguientes tipos:

a) METÁFORA DEL NOMBRE:

1) *Sustitución simple* («Simple Replacement»): El término tácito se extrae del contexto: *the flower* = (my Lady); *the Tempter* = (Satanás); *the Witch* = (Cleopatra, en *Antony and Cleopatra*, de Shakespeare).

Es el tipo de metáfora que más se presta a la «ambigüedad». Cuanto menos claro sea el «código», más se enriquece la metáfora de sentidos, más penetra en el dominio del *símbolo* (que, sin embargo, como observa acertadamente Brooke-Rose, no es propiamente metáfora, o sea *sustitución*, sino *pura sugestión)*. Escogemos, entre los varios ejemplos aducidos, el siguiente de Yeats:

> A living man is blind and drinks his drop.
> What matter if the *dichtes* are impure?[7]

Ditches (fosas) = ¿conocimiento? ¿vida? ¿amor? ¿religión? ¿arte?

2) *Metáfora de reclamo* («Pointing Formulae»): el vehículo (B) sustituye a un contenido (A) antes mencionado:

AGRIPPA. A rare spirit never
Did steer humanity: but you gods will give us
Some faults to make us men. Caesar is touch'd.

---

como procedimiento analítico, ni con una afirmación abstracta, sino mediante una percepción repentina de relación objetiva.» *English Prose Style*, Londres, 1949, pág. 25. Respecto a la tensión que se produce en el sometimiento de elementos heterogéneos, cfr. A. Tate, «Tension in Poetry» (1938), en *On the Limits of Poetry*, Nueva York, 1948, y C. Brooks cit. ('irony' y 'paradox'). Para una vivisección compleja de la metáfora, véase S. Brown, *The World of Imagery*, Londres, 1927, pág. 48.

[6] *A Grammar of Metaphor*, Londres, 1958. El volumen contiene muchos ejemplos extraídos de las obras de Chaucer, Spenser, Shakespeare, Donne, Milton, Dryden, Blake, Wordsworth, Keats, Browning, Hopkins, Yeats, Eliot y Thomas, y concluye con una discusión sobre las posibilidades de caracterización específica.

[7] «El hombre vivo está ciego y bebe su lágrima. ¿Qué importa si las *fosas* son impuras?»

MAECENAS. When *such a spacious mirror*'s set before him,
He needs must see himself[8].

Este género de metáfora presenta variantes en: A mejor que B, A otro B, y la estructura silogística A es B, B es C, luego A es C. A ella pertenece también el nombre compuesto, metafórico, que se remonta al *kenning* anglosajón: *sea-stallion* = nave; literalmente, «caballo marino».

3) *Metáfora copulativa («the Copula»)*: A es (parece, significa, se convierte en, etc.) B:

Rest *is* their *feast*
Will *was* his *guide*, etc.[9].

Con las variantes: A no es B; A no es B sino C; A sólo es B, etc.

4) *Metáfora metamórfica* («The Link with To Make»)[10]: C cambia A en B:

Apollo's upward fire
Made every eastern cloud a silvery *pyre*[11].

5) *Metáfora del genitivo* («The Genitive») — aunque con amplias variaciones. Forma pura:

the *hostel* of my heart = (body)[12].

Otras formas: B es parte de, se deriva de, pertenece a, atribuido a, se encuentra en C (la relación sugiere, naturalmente, A):

---

[8] Shakespeare, *Anthony and Cleopatra*, V, 1, vv. 31-35. Seguimos escogiendo ejemplos significativos en el amplio estudio de Brooke-Rose, al que remitimos al lector para mayor número de detalles. «Agripa: Nunca hubo un espíritu más selecto que el suyo al temor de la humana naturaleza. Pero vosotros, oh dioses, continuaréis haciéndonos defectuosos para que sigamos siendo hombres. César está conmovido. Mecenas: Cuando *tan vasto espejo* se coloca delante de él, ha de ver reflejada también su propia imagen.»

[9] «El reposo *es* su *banquete*; la voluntad *fue* su *guía*», etc.

[10] Nos permitimos traducir las categorías de Brooke-Rose.

[11] J. Keats, *Endymion*, I, v. 95. «El fuego celeste de Apolo *cambió* cada nube de oriente en una *hoguera de plata*.»

[12] «la *morada* de mi corazón (= cuerpo)».

(the roses of her cheeks)
roses grow in her cheeks
the *roses* in her cheeks
cheeks... their *roses*
your cheeks grow *roses*, etc.[13].

b) METÁFORA DEL VERBO:

Ej. The ship *ploughs the waves.*
He felt his heart *dance*[14].

c) METÁFORA DEL ADJETIVO:

Ej. *Usurious* God of Love (= The God of Love is a Usurer)
O *blind* world![15]

d) METÁFORA DEL ADVERBIO:

Ej. Pain clings *cruelly* to us[16].

e) METÁFORA DEL PRONOMBRE Y DEL ADJETIVO POSESIVO:

Ej. When my spirit doth spread *her* bolder wings.
Where are *thou*, Death! (personificaciones)[17]

f) METÁFORA DE LA PREPOSICIÓN:

Ej. His death's *upon* him (el nombre y el verbo tienen un sentido literal; la idea metafórica se halla en la preposición: *asalto, agresión).*

g) METÁFORA DE LA FRASE:

Ej. *to kick the bucket* (= morir)[18].

---

[13] «Las *rosas de sus mejillas. Rosas* crecen en sus mejillas; las *rosas* en sus mejillas; mejillas... sus *rosas;* tus mejillas cultivan *rosas*», etc.

[14] «La nave *ara* las olas. Sintió el corazón *danzarle* en el pecho.»

[15] «*Avaro* dios de amor (= el dios del Amor es un usurero).»

[16] «El dolor se aferra *cruelmente* a nosotros.»

[17] «Cuando mi espíritu abre *sus* audaces alas» (aquí el posesivo, en inglés, es personificante). «¡Dónde estás, tú, Muerte!»

[18] Idiotismo que literalmente equivale a: dar un puntapié al cubo.

h) METÁFORAS MIXTAS: Brooke-Rose no pretende estudiar las *metáforas cumulativas*, que, por otra parte, complicarían enormemente un estudio de este género. Se limita a indicar el caso de un verbo metafórico adjunto a un nombre metafórico:

In the *listening*
Summertime of the dead[19].

4.6. Los formalistas rusos han elaborado una interesante teoría de la metáfora, la cual «extraña» lo que es habitual mediante el traslado de un elemento desde su contexto ordinario hasta un contexto extraordinario[20]. El *artificio del extrañamiento («priëm ostrannenija»)* se extiende precisamente a todo el arte, a partir de la metáfora, el cual será exclusivamente «el traslado del objeto a una esfera de nueva percepción». «La gente que vive junto al mar —escribe Sklovski— se acostumbra de tal modo al ruido de las olas que deja de oírlo. De igual modo, rara es la vez que oímos las palabras que pronunciamos. Nos miramos pero no nos vemos. Nuestra percepción del mundo se ha agostado y disipado y sólo queda un mero y simple reconocer.»[21] El arte se opone a esta automatización, a este envejecimiento de la percepción y del lenguaje.

4.7. Como es lógico, gran parte de la misma lengua es un osario de metáforas, y en esto se convierte también, con el transcurso del tiempo, cualquier manifestación literaria *(poetic diction)*, al imponer nuevos procesos metafóricos. René Wellek y Austin Warren sugieren una útil división: 1) *metáfora poética*, 2) *metáfora ritual* (forma literaria), 3) *metáfora lingüística* (etimológica o escondida)[22].

4.8. Por razones que se enlazan con la teoría de los formalistas rusos, se ha dicho con frecuencia que un factor importante de la eficacia de una asociación es la distancia entre contenido y vehículo, es decir el «ángulo» de la imagen. Ha

[19] «En el *verano* de los muertos, *a la escucha*.»

[20] Viktor Sklovski, *Poètika*, San Petersburgo, 1919. Cfr. también: Wojciech Gorny, *Text Structure Against the Background of Language Structure*, en el vol. *Poetics*, Varsovia, 1958; T. Slama-Cazacu, *Langage et contexte*, La Haya, 1961.

[21] *Literatura i kinematograf*, Berlín, 1923, pág. 11. Cfr. Victor Erlich, *Russian Formalism*, La Haya, 1954 (tr. it. M. Bassi, Milán, 1966, pág. 191).

[22] *Theory of Literature*, Nueva York, 1949.

dicho André Breton: «Parangonar dos objetos, mediante caracteres lo más lejanos posibles uno de otro, o colocarlos juntos, siguiendo cualquier otro método, de manera repentina y sorprendente, ésta es la más excelsa tarea a que puede aspirar la poesía»[23]:

> The light is like a spider.
> It crawls over the water.
> It crawls over the edges of the snow.
> It crawls under your eyelids
> And spreads its webs there—
> Its two webs...[24].

4.9. En lo que concierne a la «cualidad» de la asociación, Stephen Ullmann sugiere cuatro tipos principales: 1) *Metáforas antropomórficas*, 2) *Metáforas animalísticas*, 3) *Concreto-abstractas*, 4) *Sinestésicas*[25].

4.10. La *alegoría* se distingue del *símbolo* por ser un procedimiento lógicamente *asociativo* y no intuitiva ni emotivamente *sugestivo*. La alegoría es *una asociación de imagen (primordialmente visual) y de abstracción intelectual*. Es muy conocida la alegoría como asociación convencional (contrato sociocultural); por ejemplo: *paloma* = «amor feliz» (alegoría pagana), «paz, perdón divino» (bíblica), «Espíritu Santo», «inmortalidad del alma» (cristiana); y como asociación emblemática, contingente, pero «en clave», como en la *Faerie Queene* de Edmund Spenser.

La alegoría, dijo Tesauro, se compone «de *Cuerpo* y de *Alma:* entendiéndose por *Cuerpo* la Figura visible, junto con las Palabras, que son el alma material de la Figura: y por *Alma Espiritual*, casi racional, el Concepto significativo»[26].

4.11. La *alegoría* es una forma significante más tardía que el símbolo, que es el elemento primario del lenguaje básico.

---

[23] Cit. de Ullman, pág. 340.

[24] W. Stevens, *Tattoo*. «La luz es como una araña. Rasga el agua. Rasga las márgenes de la nieve. Rasga tus pestañas y allí extiende sus telas —sus dos telas.»

[25] *Op. cit.*, pág. 337 y ss.

[26] Emanuele Tesauro, «Trattato degli Emblemi», en *Il Cannocchiale Aristotelico*, Venecia, 1663, pág. 646.

Aquélla procede, en efecto, del mito y del rito, y es, históricamente, un modo de tratar los mitos (símbolos) como filosofías (el caso de la interpretación estoica de los mitos de Homero y Hesíodo). Si la irradiación semántica natural del símbolo se simplifica, aligera y reduce a términos lógicos, tendremos la alegoría.

Así pues, la alegoría es un aspecto de la hermenéutica (exégesis de los símbolos y de los mitos); y la diferencia entre símbolo y alegoría es sustancial, porque el símbolo *precede* a la interpretación lógica, es *pre-hermenéutico*. La función semántica del símbolo es la de una «transparencia», o «sugestión», y no la de una «traducción» lógico-discursiva[27].

4.12. La alegoría de tipo medieval es un tropo que contiene una verdad doctrinal (anagogismo); es, valga la expresión, un instrumento filosófico. A través de los siglos, aparece como idea muy firme el que la literatura sea una especie de sierva de la filosofía moral; incluso hoy día insisten en esta convicción los objetores a la autonomía del arte. Precisamente por haber sido un vehículo de enseñanzas morales con mucha frecuencia, fue desacreditada durante el Romanticismo.

No obstante, se debería considerar la alegoría como una figura retórica al igual que tantas otras, y aceptarse sin el descrédito romántico. Puede ser una «estructura», y entonces el texto poético se lee simultáneamente en dos claves, o registros (como *The Pilgrim's Progress* de Bunyan o *The Faerie Queene* de Spenser). Observa Frye que en este caso se trata de una técnica de contrapunto.

Los prejuicios modernos contra la alegoría son la secuela de cultura posromántica: el lector se siente limitado en su libertad interpretativa, excluido de la participación en el fenómeno poético, e insatisfecho por la imposición de una estructura ideal en la que no puede creer como resolución de la complejidad y sentido contradictorio del mundo.

4.13. Por regla general, la alegoría es la reencarnación de un ideal (mítico, religioso, histórico o filosófico), que caracte-

[27] Para una admirable historia de las significaciones míticas y alegóricas, confróntese a Jean Pépin, *Mythe et Allégorie*, Les origines grecques et les contestations Judéo-chrétiennes, París, 1958. Para una discusión filosófica esencial, a Paul Ricoeur, «Le symbole donne à penser», *Esprit*, 1959, págs. 60-76.

riza a una civilización y de la que interpreta sus supremas aspiraciones. En los poemas homéricos, los griegos encontraron su historia y su teogonía, al igual que los latinos en la *Eneida*, los hebreos en la *Biblia*, etc.

4.14. N. Frye distingue diversos tipos de alegoría: *a)* «naive allegory» (sencilla): traducción de la idea en *exempla*, en estatuas, en representaciones sacras, etc.; *b)* «continuous allegory» (de estilo libre): alegoría contrapuntista continua (aparece y desaparece, como en el *Faust* de Goethe); *c)* «poetic structures with a large and insistent doctrinal interest» (estructuras poéticas con amplio e insistente interés doctrinal), como la épica de Milton; *d)* «structure of imagery with implicit relations only to events and ideas» (estructura de imágenes sólo con referencias implícitas a acontecimientos e ideas), como en Shakespeare[28].

4.15. *Alegoría y símbolo no se excluyen recíprocamente;* pueden convivir en el mismo objeto. La praxis alegórica, imprescindible en nuestra cultura (donde también se ha racionalizado la Fe), persiste en el seno del mismo Romanticismo, con resultados singulares. Cuando el romántico se pone a interrogar de una manera lógica al símbolo (como ocurre de manera especial en el siglo XIX americano, heredero del alegorismo puritano y medieval), el objeto interrogado se hace polisémico (ya que es imposible la univocidad en un ámbito cultural en el que han caído los sistemas de fe). Aparecerá entonces una *alegoría enloquecida* cuyos significados pueden incluso contradecirse (confróntese Hawthorne, Melville); ser sagrados y blasfemos al mismo tiempo, por ejemplo. Desde la base de una alegoría unívoca se pasa a una *alegoría ambigua.*

En este punto sucede que, por un camino inverso, se recupera el símbolo; por un camino inverso, porque es la vía hermenéutica. Las respuestas múltiples y contradictorias regeneran una situación primitiva. La pre-hermenéutica es rescatada a través de la humillación del intelecto, incapaz de resolver la multiplicación y contradicción semánticas.

Puede suceder que la encarnación material de una abstracción intelectual asuma, junto a su univocidad, una intensa

[28] *Op. cit.*

complejidad simbólica y consiga su independencia, así como significados que trasciendan a las intenciones. Este fenómeno tiene lugar, sobre todo, en las unidades semánticas que, en la obra, son experimentadas con mayor profundidad (en esto reside la diferencia, por ej., entre Hawthorne y Melville)[29].

4.16. Las alegorías por antonomasia son los *relatos parabólicos* o las *personificaciones de abstracciones intelectuales*.

El *animismo*, que tiene orígenes muy remotos en las culturas primitivas, recorre la fase antropomórfica de los mitos y llega hasta el ocaso de la latinidad con la veneración de los conceptos-espíritus en restos estatuarios (Concordia, Mens, Salus, etcétera). El Renacimiento conserva la abstracción figurada en el emblematismo:

> Next after him went *Doubt*, who was yclad
> In a discolour'd cote, of straunge disguyse,
> That at his backe a brode Cappuccio had,
> And sleeues dependant *Albanese*-wyse:
> He lookt askew with his mistrustfull eyes,
> And nicely trode, as thornes lay in his way,
> Or that the flore to shinke he did auyse,
> And on a broken reed he still did stay
> His feeble steps, which shrunke, when hard thereon the lay[30].

El siglo XVIII neoclásico petrifica las prosopopeyas en galanteos de estatuaria griega y sepulcral, o anula el elemento iconográfico en una mera hipérbole de conceptos:

> So long regardful of thy (se refiere a la noche) quiet Rule,
> Shall *Fancy*, *Friendship*, *Science*, *smiling Peace*,
> Thy gentlest Influence own,
> And love thy fav'rite Name![31]

---

[29] Respecto a este fenómeno fundamental, remitimos al lector a M. Pagnini, «Struttura semantica del grande simbolismo americano» *cit.*

[30] Edmund Spenser, *Faerie Queene*, III, xii, estrofa 10. «Después de él venía la *Duda*, envuelta en un manto descolorido, de extraña forma, con una gran capucha en la espalda y mangas caídas, al estilo albanés. Miraba de soslayo con ojos desconfiados y marchaba con cautela, como si su camino estuviese sembrado de espinas, o viese que el terreno cedía bajo sus pies, y sosteniendo siempre sus débiles pasos con un bastón roto, que se doblaba bajo su peso.»

[31] «Siempre reverentes para con tu sereno Dominio, la Fantasía, la Amistad, la Filosofía y la sonriente Paz recibirán tu dulce influjo y amarán tu nombre favorito!» William Collins, *Ode to Evening*, vv. 49-52. Para los aspectos de la iconografía del siglo XVIII, cfr. M. Pagnini, *La poesia di W. Collins*, Bari, 1964.

Los románticos heredarán el género figurativo, pero la imagen será evanescente y evasiva, con los efectos de una interiorización muy delicada, airosa y sensual (en Collins). Por ej., el Otoño de Keats:

Who hath not seen thee oft amid thy store?
Sometimes whoever seeks abroad may find
Thee sitting careless on a granary floor;
Thy hair soft-lifted by the winnowing wind;
Or on a half-reap'd furrow sound asleep,
Drows'd with the fume of poppies, while thy hook
Spares the next swath and all its twined flowers;
And *sometimes like a gleaner thou dost keep*
Steady thy laden head across a brook;
Or by a cyder-press, with patient look,
Thou watchest the last oozing hours by hours[32].

O bien la Noche de Shelley:

Swiftly walk o'er the western wave.
Spirit of Night!
Out of the misty eastern cave,
Where, all the long and lone daylight,
Thou wovest dreams of joy and fear,
Which made thee terrible and dear, —
Swift be thy flight!

Wrap thy form in a mantle gray,
Star-inwrought!
Blind with thine hair the eyes of Day;
Kiss her *until she be wearied out*,
Then wander o'er city, and sea, and land,
Touching all with thine opiate wand—
Come, long-sought! etc.[33].

[32] *To Autumn*, estrofa II. «¿Quién no te ha visto a menudo en medio de tu cosecha? Alguna vez, quien te busca lejos puede encontrarte sentado con negligencia en el suelo de un granero, tus cabellos desordenados dulcemente por el viento; o en un surco a medio segar profundamente dormido, embriagado por los efluvios de las amapolas, mientras tu hoz ahorra el siguiente golpe y sus flores entrelazadas: y algunas veces, como un segador, mantienes firme tu cargada testa en el vado de un arroyo; o junto a la prensa de la sidra, con paciente mirada, observas durante horas y horas la última destilación.»

[33] *To Night*, estrofas I y II. «¡Camina veloz sobre la onda del ocaso, Espíritu de la Noche! ¡Fuera de la vaporosa caverna del oriente, donde, durante el largo y solitario día, forjas sueños de gozo y de miedo, que te hacen ser

4.17. Hablemos ahora de un uso moderno particular del mito histórico. Hemos visto cómo el poeta puede emplear un mito o un arquetipo de manera inconsciente; *pero también puede seleccionarlo y asociarlo conscientemente*, mediante un acto de cultura. Los ejemplos de remisión mítica son bastante frecuentes en la historia de las literaturas; para no alejarnos de la literatura inglesa, basta con citar *Hero and Leander* de Marlowe, *Venus and Adonis* de Shakespeare, o, más recientemente, *Ulysses* de A. Tennyson. Sin embargo, el mito puede ser empleado para transfigurar una imagen del presente, a la que confiere no sólo una *estructura mítica*, sino también un *tiempo mítico*, distinto del tiempo newtoniano. T. S. Eliot tuvo esta inspiración cuando efectuaba la recensión del *Ulysses* de Joyce, obra que es ya un ejemplo de cuanto hemos dicho («instead of narrative method, we may now use the mythical method»), y lo aplicó al *Waste Land*. El panorama de la vida contemporánea se ilumina en un conjunto de *presencias* acrónicas. Tiresias y Madame Sosostris se sitúan (con un procedimiento que recuerda el cubismo contemporáneo) sobre un plano único. Así, todo se integra, hasta los misterios atávicos. Cuanto ha sucedido, sucede y sucederá. El lenguaje se transforma en viejas piedras indescifrables, «old stones that cannot be deciphered». (No es mera casualidad que Eliot escribiese *Waste Land* cuando Cassirer interpretaba el pensamiento mítico y Lévy-Bruhl profundizaba en sus investigaciones antropológicas)[34].

4.18. El método mítico de Eliot se enlaza con la técnica asociativa del *montaje:* superposición de dos elementos (de los que se desprende un nuevo significado). Ejemplo clásico de montaje en la prosa novelística es el episodio de los Comicios (cap. VIII) en *Madame Bovary*. En *Sweeney Among the Nightingales* Eliot superpone: Sweeney en un burdel, un ruiseñor que canta cerca de un convento, otro ruiseñor que canta en otro lugar y en distinto tiempo, y el asesinato de Agamenón[35].

---

terrible y al mismo tiempo deseada, veloz sea tu vuelo! ¡Envuelve tu forma en un manto gris, tachonado de estrellas! ¡Ciega con tus cabellos los ojos del Dia; bésalo hasta que desfallezca, después vaga sobre la ciudad, sobre el mar, sobre la tierra, tocando todo con tu soporífera vara, ven, tú, muy deseada!»

[34] «*Ulysses*, Order und Myth», *Dial*, 75, 1923.

[35] W. Y. Tindall, *The Literary Symbol*, Bloomington, Indiana, 1955, página 208 y ss.

El *montaje* (o *collage*) no es una técnica nueva. La poesía «imitativa» de la poesía clásica, en el siglo XVIII, por ejemplo, ha de considerarse como una especie de *collage*, permitido por la uniformidad de cierto tipo de cultura humanista en las clases sociales a que dicha expresión literaria iba dirigida. El lector, que conocía de memoria y ampliamente a los clásicos, podía asociar en seguida el nuevo producto con el modelo y escuchar a coro a dos poetas, al antiguo y al moderno. Léase *The Rape of the Lock* de A. Pope y se observará cómo la épica clásica y esta épica heroico-cómica se superponen constantemente con alusiones exactas, casi diríamos *calcos*, e inconfundibles efectos de contraste burlesco. (Para los *collages* cultos, con deformaciones grotescas, hay que recordar a Picasso en sus variaciones sobre Velázquez; a Stravinsky, que compone siguiendo una página de Pergolesi, en su *Pulcinella*, y a Pound que maltrata voluntariamente el verso de Théophile Gautier, en *Hugh Selwyn Mauberley*).

4.19. A propósito de procedimientos asociativos, debemos recordar también el método que Auerbach ha llamado de figuras. Es una praxis afín a la del uso moderno del mito y alude a la «interpretación de figuras» del primer período de la Edad Media. Auerbach lo explica del siguiente modo: «Todo el contenido de las Sagradas Escrituras acabó por formar parte de un conjunto de interpretaciones que muy a menudo alejan las narraciones de su fundamento sensible, viéndose obligado el que escucha, o el lector, a desviar su atención del hecho sensible para dirigirla a su significación. Nació así el peligro de que la evidencia sensible se entumeciese y apagase bajo la tupida red de las significaciones. Veamos, entre muchos, un único ejemplo: es un hecho sensible que Dios creó a la primera mujer, Eva, de una costilla de Adán, mientras éste dormía; otro tanto puede decirse del momento en que un soldado clavó su lanza en el costado de Jesús muerto en la cruz, y que de la herida salió sangre y agua. Pero si ambos hechos, al interpretarlos, se ponen en relación uno con otro, se deduce que el sueño de Adán es una «figura» del sueño mortal de Cristo, y que, de la herida del costado de Adán nace Eva, la primera madre espiritual de los vivos, la Iglesia (sangre y agua son los símbolos del sacramento), con lo que el acontecimiento sensible se disipa superado por el significado de «figura».

Más adelante comenta Auerbach: «Este género de interpretación aporta, como se comprende fácilmente, un elemento nuevo y extraño al modo antiguo de contemplar la historia. Por ejemplo, si un hecho como el sacrificio de Isaac se interpreta como símbolo del de Cristo, de modo que en el primero se anuncia y promete el segundo, y el segundo "integra" al primero —"figuram implere" es la expresión usada— se establece una conexión entre dos acontecimientos que no están enlazados cronológica ni causalmente, una conexión que la razón no puede establecer en sentido horizontal, admitiendo para esta palabra una extensión temporal. Se trata únicamente de establecerla uniendo verticalmente los dos hechos con la providencia divina, que sólo así puede crear un plano de la historia y ofrecer una clave para su comprensión. Se rompe el lazo temporal-horizontal y causal de los hechos; el *hinc et nunc* ya no es un elemento de un curso terreno, y en cambio, es al mismo tiempo algo que siempre ha existido y que se realiza en el porvenir; y es precisamente ante el ojo divino algo eterno de todos los tiempos, realizado en acontecimientos terrenos fragmentarios.» Véase, aparte, «Figura». *Arch. Rom.*, XXII, pág. 46[36].

Hemos citado con frecuencia a Auerbach porque no encontramos mejor descripción de un método que muestra, hoy en día, analogías interesantes con las construcciones e interpretaciones mítico-estructurales.

4.20. Una especie de montaje es el «pun» *(calambur)*: juego de palabras, bisémico o polisémico, lógico y exacto, privado de aureolas emotivas y profundas. Fue tenido muy en cuenta por los isabelinos, declinó en el siglo XVIII[37], y ha recobrado su puesto de honor en la actualidad (cfr. *Finnegans Wake)*.

H. Kökeritz, cuando estudia el «pun» isabelino, distingue tres géneros: 1) *pun semántico*, que juega con dos o más significados de una misma palabra; 2) *pun homonímico*, que juega con dos palabras distintas que tienen la misma articulación

[36] E. Auerbach, *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Berna, 1946, págs. 54-55, 77-78 (tr. it. Romagnoli, Hinterhäuser, Turín, 1956, págs. 53-54, 79).

[37] Véase el duro ataque de Joseph Addison en el *Spectator*, Nn. 61-63, mayo, 10-12, 1711.

(aunque sean diferentes gráficamente); 3) «*jingle*» (rima infantil), en la cual no existe identidad fónica ni semántica, sino tan sólo similaridad de efecto. Ejs.:

1) FALSTAFF: Now, the report goes she has all her husband purse: — he hath a legion of angels.
(*angel* = *a)* ángel, *b*) moneda de diez chelines).

2) GOBBLER: Truly, sir, *all* that I live by, is with the *Aule* (= awl): I meddle with no Tradesmans matters, nor womens matters; but *withal* I am indeed Sir, a Surgeon to old shoes.

3) CRESSIDA: If you love and *addle egge* as well as you love an *idle head*, you would eate chickens i' th' shell[38].

Los poetas del siglo XVII consiguieron realizar las acrobacias más exquisitas del *pun*, y de los chistes más vulgares del teatro se podía pasar a este refinamiento culto de A. Marvell:

The grave's a *fine* and *private* place

frase en la que «fine» (hermoso) alude también al latín *fines*, y «private» al latín *privatus* (concepto de privación)[39].

Los montajes verbales de *Finnegans Wake* son en gran parte *puns*. Veamos dos ejemplos:

Gricks may rise and Trysirs fall

[38] *Shakespeare's Pronunciation*, Londres, 1953, pág. 53 y ss. Los ejemplos se han tomado, respectivamente, de *The Merry Wives of Windsor*, I, 3, vv. 50-51, *Julius Caesar*, I, 1, vv. 24-25, y *Troilus and Cressida*, I, 2, vv. 146-147. 1) «Falstaff: Ahora se dice por ahí que ella ostenta el gobierno del cofre de su marido. Y él posee legiones de ángeles.» 2) «Zapatero: En verdad, señor, sólo vivo para la lezna. No me ocupo de los negocios de los mercaderes ni de los negocios de las mujeres, sino sólo de la lezna, y, a decir verdad, señor, soy un cirujano de zapatos viejos» (es intraducible el juego de palabras homófonas). 3) «Cressida: Si te gusta un huevo podrido lo mismo que te gusta una cabeza vacía, tendrás que acostumbrarte a comer los polluelos dentro de la cáscara» (también es intraducible el juego fónico-semántico).

[39] «El sepulcro es un lugar hermoso y privado» (para repetir, con un cambio mínimo de sentido, el *pun*, debería decirse: *fino* y privado). Hay muchos ejemplos de este tipo en W. Empson, *The Structure of Complex Words*, Londres, 1951.

donde intervienen: «Troy» = Troya, «sirs» = señores, «trousers» = pantalones. La obra se estructura en círculos concéntricos «millwheeling vicociclometer», con referencia a la teoría de Vico de los cursos y los recursos[40].

4.21. Los poetas del siglo XX han sobrepasado el límite de la motivación lógico-afectiva de las asociaciones. En 1939, Paul Eluard, siguiendo el camino trazado por Rimbaud, declaraba firmemente que la poesía debería destruir toda función lógica para aventurarse en el absurdo. Hemos asistido a las estridencias de asociaciones inconciliables (*oxímoros*, correspondientes al predominio de la disonancia en la música coetánea). Hemos comprobado el olvido progresivo de los «contenidos» y hemos aprendido a seguir las fantasmagóricas y surrealistas visiones de «vehículos» autónomos y oníricos. Ha nacido el significado irónico de la ausencia de significado, en una violenta fragmentación del mundo *(humor negro)*. También hemos visto morir la metáfora en un nuevo género compositivo hecho de «*identificaciones*» en mosaico, en el que las piezas se unen sobre la sola base de relaciones recíprocas, estructurales (método del *Imagism*)[41]. Los *Cantos* de Ezra Pound son un ejemplo mastodóntico de este género; pero veamos ahora un breve poema de *Lustra*, que se presta bien para una demostración resumida:

Fish and the Shadow

The salmon-trout drifts in the stream,
The soul of the salmon-trout floats over the stream
Like a little wafer of light.
The salmon moves in the sun-shot, bright shallow sea...
As light as the shadow of a fish
that falls through the water,
She came into the large room by the stair,
Yawning a little she came with the sleep still upon her.
'I am just from bed. The sleep is still in my eyes.
Come. I have had a long dream.'
And I: 'That wood?
And two springs have passed us.'
'Not so far, no, not so far now,
There is a place —but no one else knows it—

[40] Cfr. W. Y. Tindall, *A Reader's Guide to J. Joyce*, Londres, 1959; C. Hart, *Structure and Motif in 'Finnegans Wake'*, Londres, 1962.

[41] Cfr. M. Pagnini, «Imagism», *Studi Americani*, 11, 1965, págs. 181-195.

15 A field in a valley...
Qu'ieu sui avinen,
Ieu lo sai.'

She must speak of the time
18 Of Arnaut de Mareuil, I thought, '*qu'ieu sui avinen.*'

Light as the shadow of the fish
That falls though the pale green water[42].

Puede observarse: a) la *identificación* de la mujer que baja por la escalera, apenas se ha despertado, con la trucha y el salmón en el agua, en los vv. 1-3, que más tarde se abre en la similitud tautológica de los vv. 5-6; b) *collage* de una cuña culta (versos del poeta provenzal Arnaut de Mareuil) con evocación de ambiente, en los vv. 11-18; c) *equivalencias estructurales:* trucha ~ mujer ~ ambiente provenzal; wafer of light ~ sleep upon her; (trucha que boquea) ~ Yawning a little...; iteración eidética, cc. 1-3; 19-20.

4.22. Las asociaciones se estudian con mayor frecuencia desde el punto de vista de las *substancias*, mejor que desde el de las *formas;* desde el punto de vista del *por qué*, antes que desde el del *cómo*. Predominan, por ejemplo, los estudios sobre los «campos semánticos» *(domain of thought)*, es decir sobre el radio de las experiencias en que las asociaciones de determinado poeta se extienden[43]. Pero no faltan algunas investigaciones

[42] «*Pez y sombra.* La trucha asalmonada se deja transportar por la corriente, el alma de la trucha flota en la corriente como una pequeña oblea de luz. El salmón se mueve en la mar baja, luminosa, traspasada por el sol... Ligera como la sombra de un pez que se abisma en el agua, ella descendió a la sala por las escaleras, bostezando un poco, descendió aún soñolienta. 'Me he levantado en este momento. Aún siento sueño en los ojos. Ven. He soñado durante mucho tiempo! Y yo: '¿Aquel bosque? ¡Han pasado dos primaveras!' 'No tan lejos, no, ahora no tan lejos, hay un lugar... pero ningún otro lo conoce... Un campo en un valle... *Qu'ieu sui avinen, Ieu lo sai!*' Creo que ella hablaba del tiempo de Arnaut de Mareuil, '*qu'ieu sui avinen!*' Ligera como la sombra del pez que se abisma en el agua verdosa.»

[43] Véase, entre los muchos estudios, por ej. para la 'imagery' de John Donne, M. A. Rugoff, *Donne's Imagery*, Nueva York, 1939, y C. Brooks, «The Naked Babe and the Cloak of Manliness», en *The Well-Wrought Urn*, Nueva York, 1947, y para las asociaciones shakespearianas: C. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What it Tells us*, Cambridge, 1935; W. Clemen, *Shakespeares Bilder: Ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk*, Bonn, 1936 (tr. ingl. corregida y aumentada, Nueva York, 1951).

respecto a la *frecuencia* del *tipo* de asociación. Cada época tiene sus figuras típicas, que de algún modo expresan ciertos caracteres fundamentales del período. La poesía barroca abunda en paradojas, oxímoros y catacresis; la poesía neoclásica, en similitudes, perífrasis y prosopopeyas; la poesía romántica es rica en metáforas y símbolos. Henry Wells publicó, ya hace años, un volumen en extremo claro acerca de las tipologías de las asociaciones isabelinas[44]. También puede ser estudiado cada autor para conocer el uso que hace de sus asociaciones. G. Chapman, por ejemplo, tiene en consideración las similitudes amplias, de tipo homérico, que responden a su deseo de ampulosa y pedante humanidad (a veces irónica)[45].

4.23. Se pueden repetir imágenes determinadas, de forma idéntica o variada, en el transcurso de una composición. Las *imágenes recurrentes* constituyen la «tonalidad» de la obra, que el receptor puede captar consciente o inconscientemente. Aquello que penetra en la psique de manera subrepticia no es menos real que lo que llega a ella de un modo patente. El espectador de Shakespeare, por ejemplo, recibe la «tonalidad» de la obra sin notarlo, pero con efectos inconfundibles, al igual que en la sala de conciertos el auditorio recibe, sin tener conciencia de ello, *todas* las partes de la estructura musical del tema.

4.24. Los tropos han sido reorganizados hoy en día desde una vertiente fenomenológica según criterios modernos. Todos ellos se encuadran, por ej., en los esquemas de los «cambios semánticos» elaborados por Ullmann en *The Principles of Semantics*[46], donde, al nivel de la *semejanza* y la *contigüidad*, son considerados los *cambios del nombre y del sentido*[47].

4.25. Es harto conocido que las figuras del lenguaje pueden dividirse en dos categorías: figuras *ornamentales* y figuras *cognos-*

---

[44] H. Wells, *Poetic Imagery: Illustrated from Elizabethan Literature*, Nueva York, 1924.

[45] Cfr. M. Pagnini, *Forme e motivi nelle poesie e nelle tragedie di G. Chapman*, Florencia, 1957, o también, F. Marsch, *Wordsworth's Imagery*, Londres, 1952.

[46] 2.ª ed., Glasgow-Oxford, 1959.

[47] Véanse también: P. Guiraud, *La sémantique*, París, 1959; G. Stern, *Meaning and Change of Meaning*, Göteborgs Högskolas Arsskrift, XXXVIII, Göteborg, 1931, y el libro de Ullmann, *Semantics: An Introduction to the Science of Meaning*, Oxford, 1962.

citivas. Las primeras tuvieron especial predicamento durante el Barroco y el siglo XVIII, cuando se tuvo, respectivamente, una concepción exuberante y funambulesca de las virtudes creadoras y la idea de una correspondencia logarítmica entre palabra y cosa (pensamiento que expresó detalladamente la Royal Society) en virtud de la cual parecieron circunloquios viciados las que no tomaban el camino directo del diccionario. En cambio, el Romanticismo concibió todo un universo más allá del léxico, sólo expresable a través de metamorfosis lingüísticas. La figura literaria se convirtió entonces en el único e insustituible medio del conocimiento fantástico.

Funciones sintagmáticas del significado

5.1. La poesía puede estructurarse en sentido *de ritmo y de timbre*, hasta llegar a destruir en el sonido la propia referencia; puede estructurarse también en sentido *icástico* (emblematismo, descriptivismo), en cuyo caso se limita a la representación o a seguir un mero ritmo de *eidé (Imagism)*; o bien en sentido *afectivo*, mediante su conversión en un conjunto de elementos cuya justificación es la condensación de un estado de ánimo; por último, puede estructurarse de un modo abstracto, hasta llegar a una pura *dianoia*.

Como es natural, existen infinitas posibilidades entre estos puntos, aunque, por regla general, la «dominante» de la composición permite establecer una clasificación genérica.

5.2. R. Jakobson, en su ensayo sobre la prosa de Pasternak, distingue entre «figuras de semejanza» y «figuras de contigüidad», y sitúa toda función expresiva del lenguaje entre estos dos polos[48]. La tesis apenas ha sido esbozada, pero goza de la suficiente claridad como para atraer la atención de los especialistas. El desarrollo de un discurso puede seguir dos direcciones semánticas diferentes: un tema nos lleva a otro, bien a través de la *dirección metafórica*, o sea por *semejanza*, o bien a través de la *dirección metonímica*, es decir por *contigüidad*. Podemos fijarnos en un ejemplo del ensayo de Jakobson sobre la afasia, donde la distinción es muy clara. En un *test* psicológico, les son presentados a dos niños afásicos algunos nombres, y se les pide que manifiesten las primeras reacciones verbales espontáneas. En el experimento siempre afloran dos preferencias lingüísticas opuestas: la respuesta venía a ser un sustituto o un complemento del estímulo. Ante la palabra «cabaña», una de las

[48] «Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak», *Slavische Rundschau*, VII, 1935.

respuestas fue «quemada», y la otra «pobre casita». Ambas reacciones, observa Jakobson, son predicativas, si bien la primera crea un contexto simplemente narrativo, mientras que en la segunda hay un doble enlace con el sujeto *cabaña:* por una parte, una continuidad de posición (o sea, sintáctica), y por otra, una semejanza semántica. Otras reacciones ante el mismo estímulo fueron los sinónimos «casucha» o «tugurio», el antónimo «palacio» y las metáforas «caverna» y «madriguera», todos ellos sustitutivos; y «techo», «cubierto de paja», «paja» o «pobreza», en los que metonímicamente se combinan y contrastan la semejanza de posición y la contigüidad semántica[49].

Jakobson afirma que las dos direcciones actúan juntas, pero que *la dirección metafórica predomina en la poesía,* formada por figuras de semejanza, paralelísticas y de contraste (también en los sonidos, como ya sabemos: a nivel morfológico, léxico, sintáctico y fraseológico), mientras que *la dirección metonímica prevalece en la prosa.* A través de las huellas de las relaciones de contigüidad, dice Jakobson, el novelista emplea digresiones metonímicas desde la trama hasta el ambiente y desde los personajes hasta el marco espacio-temporal. Él se complace en las sinécdoques. En la escena del suicidio de Anna Karenina, la atención se centra en el bolso de la heroína[50].

5.3. Estas consideraciones sobre la estructuración del mensaje nos conducen, como es natural, al tema sintagmático (cfr. I: 0.20), que ahora volvemos a tratar (cfr. también I. 2.15) con la ayuda de investigaciones recientes[51].

La cadena discursiva ofrece, en el nivel *sintáctico-gramatical,* una sucesión de unidades que se basan en las normas inherentes a la lengua (podemos decir: «He leído una poesía de Mallarmé» y no «De poesía leído una he Mallarmé»). Sin embargo, el lenguaje poético, dentro de los límites de lo posible, procura alejarse de esta norma. Son conocidos los casos reunidos por los rétores en el capítulo de la *hipálage.* Sólo en algunos casos,

[49] R. Jakobson y M. Halle, *Fundamentals of Language,* La Haya, 1956, págs. 55-82, y R. Jakobson, *Essais de linguistique générale,* París, 1963.

[50] «The metaphoric and metonymic poles», en *Fundamentals of Language,* cit., págs. 76-82. Véase también D. S. Mirsky, «Walt Whitman», *Critics Group Dialectics,* n. 1, 1937, págs. 11-29.

[51] J. Cohen, *Structure du langage poétique,* París, 1966, pág. 164 y ss.

la poesía del siglo xx ha llegado a dejar de lado toda norma (como hemos visto en los ejemplos expuestos en I: 2.17). Pero la cadena sintáctico-gramatical es lo suficientemente imperativa, y cualquier deformación de la misma desemboca en la esfera del no-sentido.

La cadena discursiva en el *nivel semántico* ofrece una sucesión de unidades basada en una relación lógica entre las ideas («À l'homogénéité formelle exigée par la grammaire —dice Cohen— répond une homogénéité de *sens* exigée par la logique»[52]):

> Hace frío. Coge el abrigo (= debido a que hace frío, deduzco que es mejor que cojas el abrigo).

La poesía moderna emplea sus recursos en oposición a esta cadena lógica, o, mejor dicho, a esta motivación lógica. Desde el *Imagism* hasta el Surrealismo, la poesía lírica ha ofrecido constantes ejemplos de estos «saltos» no pertinentes. Veamos uno de ellos (n. el c.):

> 'No water so still as the
> dead fountains of Versailles.' No swan,
> with swart blind look askance
> and gondoliering legs, so fine
> as the chintz china one with fawn-
> brown eyes and toothed gold
> collar on to show whose bird it was
>
> Lodged in the Louis Fifteenth
> candelabrum-tree of cockscomb-
> tinted buttons, dahlias,
> sea-urchins, and everlastings,
> it perches on the branching foam
> of polished sculptured
> flowers —at ease and tall. *The king is dead*[53].

---

[52] Pág. 168.

[53] M. Moore, *Selected Poems*, Londres, 1935, pág. 31. «No existe agua más inmóvil que las muertas fontanas de Versailles. Ningún cisne, de hosco y torvo ojo ciego y patas gondolantes (análogo neologismo de 'góndola'), más hermoso que el de porcelana de *chintz* de ojos castaño oscuro y de áureo collar dentado que atestigua su pertenencia. Alojado en el tallo del candelabro Luis XV de capullos color amaranto, dalias, erizos de mar y siempreverdes, está encaramado en la espuma frondosa de pulidas flores esculpidas — alto, a sus anchas. *El rey ha muerto.*»

que se puede completar del siguiente modo: el rey Luis XV ha muerto mientras el candelabro permanece intacto en su delicado frescor, en su frívola gracia. Hay ejemplos que no se pueden completar fácilmente con esta especie de elipsis del pensamiento; o, por lo menos, es necesario un largo trabajo de exégesis (cuyos resultados son también subjetivos):

Turned from the «eau-forte
Par Jaquemart»
To the strait head
Of Messalina:

«His true Penelope
Was Flaubert»
And his tool
The engraver's.

Firmness,
Not the full smile,
His art, but an art
In profile;

Colourless
Pier Francesca,
Pisanello lacking the skill
To forge Achaia[54].

Aquí se estigmatiza irónicamente al poeta Mauberley por haber abjurado del preciado aguafuerte del verso a lo Théophile Gautier (en el frontispicio de *Émaux et Camées* de T. G., editado en 1884, se leía «avec une eau-forte par J. Jacquemart» y seguía un medallón con la cabeza del poeta) y por haber preferido, en el emblema del realismo flaubertiano (su Penélope), grabar el perfil de Mesalina (la mujer más corrompida de Roma).

[54] Ezra Pound, *Mauberley* 1920. «Pasó del 'eau-forte par Jaquemart' a la cabeza severa de Mesalina: 'Su fiel Penélope fue Flaubert', y su arnés el del grabador. La inmovilidad, no la plena sonrisa; su arte, pero un arte del perfil; Descolorido Piero della Francesca, Pisanello carente de la habilidad de forjar la Acaya.»

Observaciones sobre la prosa narrativa

6.1. Remitimos al lector a cuanto dijimos a propósito de la distinción de Frye entre expresión *centrífuga* y expresión *centrípeta* (I. 0.3), y de la asignación de la literatura realista al primer tipo. En la prosa narrativa las palabras son, por decirlo así, *más diáfanas* que en la poesía; son más referenciales y denotativas en el sentido de que revelan más allá de sí un universo reconocible sobre la base del mundo exterior: costumbres, sociedad, objetos domésticos y naturaleza. René Wellek plantea así esta cuestión: «Hay poesía como la de Gerard Manley Hopkins que nos fuerza a prestar atención a la superficie del mundo, a sus sonidos, a lo que el mismo Hopkins extrañamente llama su 'inscape'; por el contrario, hay escritores cuya lengua aparece tan diáfana y clara que apenas reparamos en la superficie verbal. Muchas novelas parecen no requerir ninguna atención al estilo, pues incluso una novela de Dreiser, esté bien escrita o no, influenciará con su textura verbal nuestros sentimientos y nuestro pensamiento.»[1]

Debe quedar claro, por tanto, si se trata de literatura, que este tipo de transparencia o referencialidad, incluso en el caso de una escritura documental como la de Theodor Dreiser, es en todo momento una composición sólida, arbitraria e hipotética de elementos conceptuales (los referentes no son *cosas*, sino *conceptos de las cosas*, I: 0.1). En una palabra, la narrativa utiliza los niveles de la sociocultura, pero con el fin de integrarlos en la llamada por los formalistas «literaturidad», es decir, en la estructura de la lengua. Lo que cuenta no es tanto la pseudo-referencia, como el tratamiento de la pseudo-referencia en el tiempo y en el modo de la narración.

[1] *Style in Language* cit., pág. 416. Puede encontrarse una amplia discusión de los problemas aquí apenas esbozados en David Lodge, *Language and Fiction: Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*, Londres, Nueva York, 1966.

6.2. Volviendo a la distinción de Frye, a una literatura centrífuga, que tiende a lo exterior (realismo, naturalismo), corresponde una literatura centrífuga que se orienta hacia los estados psicológicos. En ambos casos existe el peligro de que el mero documento absorba la atención artística. La *corriente de conciencia* («stream of consciousness») o monólogo interior es un método inaugurado por Eduard Dujardin en *Les lauriers sont coupés* y admirablemente desarrollado por James Joyce en su *Ulysses* (especialmente en el último capítulo), por Virginia Woolf (sobre todo en *Mrs. Dallaway* y *To the Lighthouse)* y William Faulkner (en *The Sound and the Fury)*. Esta técnica narrativa se basa en la revelación de lo que pasa por la mente del personaje mientras se abandona al capricho de la asociación natural de ideas. Libres del control de la voluntad y de la lógica, surgen del magma psíquico recuerdos, sensaciones e impulsos que se vierten en la página con su incoherencia natural y su fluidez espontánea. En este caso tampoco cuenta la pseudo-referencialidad, sino la manera en que ésta se convierte en literatura, a través de los artificios narrativos.

6.3. Los formalistas rusos en primer lugar y los estructuralistas después, han investigado los principios fundamentales de la narrativa[2]. Respecto al estructuralismo, las síntesis teóricas de mayor interés se reúnen en el número 8 de *Communications*[3], y tienen especial importancia las contribuciones de R. Barthes, T. Todorov y C. Bremond. El primero de éstos analiza las funciones de la narrativa u organización de las frases en el discurso, recurriendo por homología a los fecundos conceptos saussurianos de *sintagma* y *paradigma* (cfr. I: 0.20; 2.15; 5-3), ratificados por Jakobson en sus estudios sobre la afasia (I: 5.2). En consecuencia, la narrativa tiene un eje *sintagmático*, llamado propiamente *espacio metonímico*, que es horizontal en la *secuencia* de las unidades narrativas relacionadas con un *antes* y un

[2] Cfr. principalmente, B. Tomachevski, «Thématique», en *Théorie de la Littérature*, París, 1965, págs. 263-308. Véase además la importantísima obra de V. Propp, *Morphology of the Folktale*, Bloomington, Indiana, 1958.

[3] «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, Recherches sémiologiques, L'Analyse Structurale du Récit, 8, 1966, págs. 1-27. El número contiene otros ensayos importantes, como, por ej., los de A. J. Greimas, «Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique»; C. Bremond, «La logique des possibles narratifs», y T. Todorov, «Les catégories du récit littéraire».

después o, lo que es igual, con una *causa* y un *efecto*. Tiene también un eje o *espacio paradigmático* con posibilidades variadas de *indicios* e *informaciones verticales*. Los primeros proporcionan los sentimientos de un personaje, sugieren una ideología, indican o presagian un ambiente, etc.; las segundas sitúan la acción en el tiempo y en el espacio, informan sobre la edad y las características del personaje, ofrecen detalles 'realistas', etc.

La cadena sintagmática está constituida por grandes unidades mayores *(funciones cardinales)*, verdaderas 'bisagras' o 'nudos' del relato, y por unidades menores que amplían los 'nudos' y están constituidas por los *indicios* e *informaciones* además de por elementos expletivos *(catálisis)*, todos necesarios en la economía de la obra.

Veamos un ejemplo complementario de los que nos ofrece Barthes, inventando una acción:

> Carlos está sentado en su estudio, absorto en la lectura. Suena el timbre. Carlos espera un instante, arroja el libro sobre la mesa y aplasta el cigarrillo en el cenicero; se dirige a la puerta. Cuando vuelve con un telegrama está pálido, corre al armario, saca la maleta, se pasa la mano temblorosa por la cabeza encanecida y busca el horario de trenes. Fuera ha empezado a llover: largas lágrimas sobre los cristales de la ventana. Carlos corre a la estación.

Los *nudos* de esta secuencia son dos: LLEGA UN TELEGRAMA y CARLOS CORRE A LA ESTACIÓN. El resto es un conjunto de elementos menores que sitúan la acción (Carlos está sentado en su estudio, absorto en la lectura), proporcionan un ambiente (llueve), pueden presagiar una desgracia (largas lágrimas sobre los cristales de la ventana), indican los sentimientos del personaje (Carlos espera un instante, arroja el libro sobre la mesa, aplasta el cigarrillo en el cenicero, cuando vuelve está pálido, se pasa una mano temblorosa por la cabeza) y determinan la edad del mismo (cabeza encanecida).

La secuencia narrativa consiste, para Barthes, en una alternancia de *funciones cardinales* o nudos que originan alternativas lineales en la historia (telegrama > necesidad de partir > partida) o plantean incertidumbres, y de *funciones de expansión* que inciden en la marcha del proceso narrativo (aceleraciones, retardos). Esta última función tiene un paralelo homológico

en el fenómeno lingüístico de la 'distaxia', estudiado por Balley, que consiste en el desorden a que se somete la linealidad de la frase mediante incisos e inserciones, del mismo modo que el orden del espacio metonímico exige la irreversibilidad lingüística de la cadena de sintagmas.

Por último, no debe olvidarse que los momentos cruciales o nudos de una secuencia pueden estar separados por otras unidades fundamentales que inician o continúan una secuencia, lo que da lugar, por ejemplo, al fenómeno del 'suspense'. La estructura de la narrativa es, en esencia, una 'fuga', añade Barthes.

Es muy interesante la observación de que el relato «está basado fundamentalmente en el error, denunciado en su tiempo por la escolástica y recogido en el proverbio latino: *post hoc, ergo propter hoc*». «Lo que la escolástica denunció como un error del razonamiento filosófico —afirma Barthes— es lo que en realidad nutre profundamente la estructura narrativa. El nombre de esta lógica del tiempo es, en efecto, el Destino: no existe... narración que escape a la idea del destino o a la idea del sentido histórico, porque no hay narración alguna que pueda separar la idea de una sucesión cronológica de la idea de una consecuencia lógica.»[4]

6.4. Todorov distingue entre *historia* y *discurso*, entendiendo por *historia* los sucesos que se han de narrar (lo que los formalistas rusos denominaron *fábula* y las antiguas retóricas, *inventio*), y por *discurso* los acontecimientos narrados, en donde lo que verdaderamente cuenta no son los sucesos como tales, sino el modo en que el narrador nos los comunica. La primera característica del *discurso* es la *obligatoria linealidad* del desarrollo en el tiempo (frente al tiempo de la *historia* que es pluridimensional y, por consiguiente, ofrece también acontecimientos simultáneos). Esta característica constriñe al narrador a una serie de planteamientos sobre lo que debe decir antes o después, o bien en el medio, interrumpiendo el discurso, etc., de suerte que se produzcan deformaciones de la historia en 'cadena', por 'alternancia' o por 'inserción'. Como es natural, el valor estético de la narración depende en sumo grado de las decisiones que tome el autor respecto de la composición de esa linealidad.

[4] R. Barthes, «Principi e scopi dell'analisis strutturale», *Nuovi Argomenti*, 2, nuova serie, pág. 108.

Podemos decir que la distribución de los miembros narrativos tiene la misma importancia (y necesidad) que la distribución de los elementos lingüísticos en el verso. El cambio de uno de ellos puede significar la destrucción de un efecto determinado.

6.5. Es muy importante el *paso narrativo*. El autor puede abreviar los hechos, bien mediante rápidas informaciones, bien con el recurso de un personaje narrador; también puede representarlos en sentido dramático con diálogos y acciones. La distribución adecuada de estos módulos narrativos, con diferentes *velocidades*, crea un ritmo especial que controla la emoción —el 'suspense', por ejemplo—, distribuye el énfasis, etc.

6.6. La segunda característica esencial del *discurso*, que Todorov extrae de investigaciones de otros teóricos de la narrativa, es la relación que se establece entre el personaje y el narrador desde el punto de vista del conocimiento. Puede suceder (a) que el narrador sea omnisciente; (b) que esté al mismo nivel que el personaje y, por tanto, no pueda proporcionar explicación alguna hasta que el personaje la haya madurado, y (c) que esté por debajo del personaje, de forma que sólo pueda describir lo que ve y siente.

6.7. Otra técnica narrativa consiste en la inexistencia del narrador. Se confía todo a los personajes que, en ocasiones, cumplen la función de *puntos de vista*. Es el método preferido por H. James, aunque aplicado antes por G. Meredith, G. Eliot, Austen y, naturalmente, por Flaubert. El lector ve, siente y piensa con la conciencia de uno u otro personaje. Este sentido de objetividad absoluta recibe el nombre de *ideal dramático* y ha sido el género más utilizado por los autores del siglo XX. No cabe duda de que esta predilección se debe a las mismas razones por las que se prefirió el símbolo, puesto que los diversos puntos de vista conforman una realidad poligonal, que respeta la complejidad de las experiencias cósmicas y sociales inseguras y contradictorias. El método puede acrecentarse en una red muy sutil y complicada de reacciones subjetivas que frenan extraordinariamente el paso narrativo para imitar los procesos de reflexión del personaje y sus monólogos interiores (cfr. en especial la última 'fase' de H. James en *The Golden Bowl* y *The Wings of the Dove*).

Observemos, frente a tanta crítica partidista y tantas poéticas triunfalistas, que el *ideal dramático* es sencillamente una técnica y que la presencia del autor, por patente que sea, no es un hecho necesariamente negativo. Por ejemplo, el *humour* inglés se debe por completo a la presencia del narrador, que es el personaje más importante y cautivador de la estructura (cfr. Sterne y también Dickens). El problema no se puede resolver de una manera apriorística. La solución estribará no poco en darse cuenta si el narrador está tratado como un *personaje* o como una *abstracta voz moral*[5].

6.8. Hemos subrayado la importancia que tiene en la narrativa la relación emisor-mensaje (I: 3.23) para toda consideración *temática*. Dicha relación existe siempre, incluso cuando la narración está en primera persona y parece ofrecer una identificación absoluta entre narrador y personaje que narra. Es obvio que esta identificación puede darse en cualquier momento, si bien el personaje que cuenta algo es de alguna manera una proyección dramática, y muchos significados brotan del contacto del escritor con su personaje en primera persona.

En el caso de la narración en tercera persona, la técnica permite al narrador alejarse del mundo representado; sin embargo, la tensión se produce entre el mundo de los personajes, los hechos y el punto de vista del narrador, que, por otra parte, suele ser ficticio la mayoría de las veces.

Tenemos un buen ejemplo en *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, en donde el autor parece haber abdicado por completo en favor de Huck, si bien la suprema ironía de la novela (por ejemplo, la huida al revés de Jim, el desprecio hacia los pioneros de la frontera, la relación Huck-Tom Sawyer, etc.) se deriva del punto de vista de este ente superior que ordena los hechos de un modo significativo más allá de la menor conciencia por parte de su protagonista. Con razón ha afirmado Franz Stanzel que la transformación peculiar de la acción narrativa sobreviene en el proceso de distanciamiento entre el narrador

[5] Cfr. principalmente J. W. Beach, *The Twentieth-Century Novel. Studies in Technique*, Nueva York, 1932, y la obra indispensable de Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Londres, 1961, que estudia de una manera capilar la compleja cuestión de los 'puntos de vista' y refuta la afirmación de la superioridad del método 'impersonal'.

y el personaje que cuenta algo, proceso en el que se capta la interpretación de todo lo acaecido y su valor espiritual. Incluso los diferentes episodios de una vida picaresca pueden encerrar 'significado' literario[6].

Los estructuralistas combaten con ardor toda consideración personal autónoma, ya sea del narrador, del que cuenta algo o del personaje como tal. No se trata de personas 'vivas' sino de «seres de papel»: el que habla no es el que escribe y el que escribe no es como en realidad se pinta. Enemigos de todo psicologismo de tipo romántico, algunos de ellos llegan a reducir al personaje a un mero agente de secuencias (engaño, seducción, amor, etc.)[7].

6.9. Bremond se ha dedicado a la investigación de las «secuencias elementales», obligatorias, de la narrativa, y las ha ordenado en tres fases diferentes: (a) la función que abre la posibilidad de un proceso en forma de comportamiento previsible o de suceso probable, (b) la función que realiza esta virtualidad a modo de conducta o suceso en acto y (c) la función que completa el proceso en forma de resultado logrado. A partir de estas secuencias elementales, es posible pasar a subtipos y completar así una tipología de la narrativa. Huelga decir que Bremond se interesa por la narrativa sólo en sentido sintagmático; es decir, su único objeto es la *acción*, cuyos personajes son los *actantes*. Donde no existen estas secuencias, afirma, no hay narración en el sentido estricto del término, sino, por ejemplo, *descripción* (los objetos del discurso se reúnen en una vecindad espacial) o *deducción* (en el caso de que uno implique a otro) o bien *efusión lírica* (en la que predomina la metáfora), etc.

Estos intentos abstractos —por otra parte no del todo convincentes en lo que concierne a la totalidad del asunto teórico— pretenden proporcionar al analista los medios necesarios para construir «modelos» en cada relato concreto que sea objeto de estudio. Dichos modelos permiten descubrir simetrías, contrastes, homologías, etc., en la comparación de

[6] «Die typischen Formen des englishen Romans und ihre Entstehung im 18. Jahrhundert», en *Stil- und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg, 1959, págs. 243-248.

[7] Cfr. C. Bremond, «La logique des possibles narratifs», *Communications*, 8, 1966, págs. 60-76.

los mismos haces de símbolos. Un buen ejemplo de la aplicación de tales métodos, con una aguda integración de los varios niveles de la estructura narrativa es el *Analyse structurelle de «Pinocchio»*, de Gérard Genot[8] y los «Élements pour une théorie de l'interpretation du récit mythique» y «L'univers de Bernanos», de A. J. Greimas[9].

6.10. N. Frye distingue cuatro clases dentro de la narrativa, muy útiles para la clasificación de obras que, de otro modo, serían difícilmente catalogables: *novel*, *romance*, *confession* y *anatomy*. Estos tipos suelen combinarse de un modo híbrido en obras que, si bien es fácil descubrir la pertenencia a uno de ellos, casi nunca se encuentran en estado puro.

La diferencia entre *novel* y *romance* (novela y relato fantástico) consiste principalmente en que el *romance* no se propone crear personajes verdaderos, sino más bien figuras estilizadas que tienden al tipo psicológico y, además, no se preocupa de colocarlas en un marco social consistente (Trollope prefiere el *novel;* en cambio, William Morris, Walter Scott y Nathaniel Hawthorne, el *romance)*. Es posible también la convivencia de los dos tipos *(Don Quijote, Madame Bovary, Lord Jim)* y entonces el punto de vista irónico surge de la situación novelesca. El *romance* tiende a la alegoría *(Pilgrim's Progress*, de Bunyan) y se sitúa entre el *novel*, que trata de los hombres, y el mito, que trata de los dioses. El *novel* tiende a ser un sucedáneo de la historia *(Tom Jones*, de Fielding; *Little Dorrit*, de Dickens; *I promessi sposi)*.

La *confession* es una autobiografía, aunque no necesariamente del narrador, ya que éste puede asumir exigencias formales de integración y organización estética de la experiencia (San Agustín, *Religio Medici* de Thomas Browne, Montaigne, Rousseau) o bien crear un personaje que se confiesa *(Moll Flanders*, de Daniel Defoe).

El monólogo interior permite una fácil fusión del *novel*, o el *romance*, con el género autobiográfico. Por lo general, en la *confession* prevalece un interés teórico: religioso, político, artístico, etc. Es un género intimista e intelectual.

El género llamado *anatomy*, inventado por Menipo y utilizado por Petronio, Apuleyo, Erasmo, Rabelais, Swift, Voltaire,

[8] Cfr. *Sémantique structurale*, Paris, 1966.
[9] Pescia, 1970.

Stern, etc., no se interesa tanto por los hechos de los personajes, como por el libre juego de la fantasía intelectual y de la acción humorística, satírica y caricaturesca. Es una visión intelectual del mundo y suele violentar la lógica usual de la narrativa. Es característico el despliegue de una profunda erudición, como lo demuestra *Anatomy of Melancholy*, de Robert Burton, de donde Frye tomó la denominación[10].

6.11. Mención aparte merece el '*cuento*' *(short story)* que, como se sabe, ha tenido gran importancia en la literatura norteamericana, y cuya definición genérica han intentado trazar críticos y teóricos. Quizá la mejor definición la haya dado C. Hamilton, para quien la *short story* «tiende a un único efecto narrativo mediante la máxima economía de medios a cambio de la máxima intensidad»[11]. Esta definición repite prácticamente cuanto afirmara a propósito de su género preferido E. A. Poe, a saber: «unidad de efecto», «brevedad» que permita una lectura sin interrupciones, «economía verbal»[12].

Indudablemente, toda definición preconcebida es discutible e incluso susceptible de negación, pues la diferencia entre novela y cuento no es tan sólo cuestión de longitud. Esto se ve con claridad, por ejemplo, en Eichenbaum, quien afirmó que «la novela y el relato corto no son formas homogéneas, sino, por el contrario, formas diferentes la una de la otra», y añade: «la novela es una forma sincrética» mientras que el relato corto es «una forma fundamental, elemental» («viene del cuento, de la anécdota»); «en el relato corto como en la anécdota, todo tiende hacia la conclusión», y también «el relato corto debe lanzarse con ímpetu, como un proyectil con todas sus fuerzas desde un avión para hacer blanco sobre el objetivo previsto»[13].

6.12. György Lukács ha afirmado, en una tesis suya ya famosa[14], que la historia de la novela es una búsqueda de

[10] *Anatomy of Criticism* cit., págs. 303-312.

[11] *The Art of Fiction*, Nueva York, 1939, págs. 243-244.

[12] Véase su reseña a «Nathaniel Hawthorne», *Works*, ed. J. H. Ingram, Londres, 1899, IV, págs. 213-227. Cfr. también S. Rosati, «La teoria dell'unità d'effetto in E. A. Poe», en *Il simbolismo nella letteratura nord-americana*, Florencia, 1965, págs. 161-168.

[13] «Sur la théorie de la prose», *op. cit.*, págs. 202-210.

[14] *Die Theorie des Romans*, Berlín, 1920. Cfr. también René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, París, 1961.

valores auténticos por parte de un héroe ('problemático') en ruptura con su mundo deteriorado, conformista y convencional. Así pues, el héroe pertenecerá a uno de los tres tipos siguientes: *a*) el idealista abstracto, inadaptado a la complejidad del mundo *(Don Quijote, Le Rouge et le Noir)*; *b*) el héroe pasivo, viviseccionado psicológicamente *(Oblomov, Éducation sentimentale)*, y *c*) el héroe maduro, viril, que, aun no aceptando el mundo convencional, renuncia a la búsqueda problemática *(Wilhelm Meister*, de Goethe).

6.13. Podemos aprovechar la gran complejidad de la narrativa para trazar una consideración final sobre la estructura literaria en general.

Primero la concepción fenomenológica, más tarde el gestaltismo y, por último, la reciente semiótica han acostumbrado a considerar el objeto literario (y artístico en general) como un complejo de elementos heterogéneos en relación de solidaridad mutua. Y con mayor exactitud, dicho complejo puede considerarse como una jerarquía de niveles, trabados entre sí en un sentido horizontal y relacionados verticalmente, es decir, como un orden de varios estratos de materiales que se pueden apreciar, ya en su propia coherencia, ya en las funciones que desempeñan respecto de los otros niveles y de la totalidad de la obra.

Se puede proponer el siguiente sistema: *a) nivel fonológico*, segmentado en fonemas (articulaciones, cantidad y acentos); *b) nivel morfológico*, segmentado en morfemas (palabras compuestas, elementos infraverbales —inflexivos y de derivación—, artículos, pronombres, etc.); *c) nivel léxico*, segmentado en monemas (animado/inanimado; abstracto/concreto; verbos finitos/verbos no finitos; rango estilístico, etc.); *d) nivel sintáctico*, entendido como combinación y modo de la combinación de monemas en frases (en sus varias formas: parataxis/hipotaxis, nominalizaciones, etc.)[15]; *e) nivel enunciativo (discursivo)*, concebido como combinación de las frases en un enunciado (discurso) en sus diferentes maneras y variedades (subordinación/coordinación, etc)[16]; *f) nivel semántico*, que se ocupa a su vez

[15] Hoy en día eficazmente estudiado por la gramática generativa. Cfr. sobre todo N. Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Mass., 1965.

[16] Sigue siendo fundamental Zellig S. Harris, *Discourse Analysis*, «Language», XXVIII (1952), págs. 1-30. Véase también el fascículo de

de niveles tales como denotación (referencia directa) y connotación (referencia indirecta y sugestiva, típica de los tropos), y enlaza los sistemas extraliterarios, como la esfera psicológica, etnológica —incluidos los arquetipos— y sociológica, que opera de modo predominante en las jerarquías de la narrativa y el teatro, y, por último, *g) nivel simbólico*, entendiendo por tal el momento en que el conjunto *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, más *f* —que representa a la manera de Saussure: significante más significado— forma un nuevo significante que produce a su vez un nuevo significado, es decir, una «segunda significación», como lo denomina Roland Barthes, o una «lengua en la lengua», como lo define Hugo Friedrich.

Cada nivel tiene sus propias leyes de estructuración procedentes de sistemas anteriores o bien sincrónicos: monemas, en tanto que conglomerados fónicos dados, leyes de la gramática y de la sintaxis, reglas de prosodia y métrica, sistemas retóricos, nomologías genéricas, y también redes de asociación mental o campos semánticos, códigos específicos ideológicos y de conducta; en éstos no sólo aparece el típico funcionamiento más o menos automatizado de cadenas de imágenes[17], sino también las actitudes ideológicas y morales que constituyen las bases institucionales de una cultura determinada. Asimismo —en particular en la narrativa y el teatro— se dan ciertas coherencias que trascienden el propio discurso y que provienen de estructuras extraliterarias.

Además, cada nivel tiene sus propias posibilidades de actualización que constituyen el *unicum* literario, el «estilo», con su variada combinación fónico-rítmica, conseguida mediante la elección de palabras (con especial atención a los límites de las palabras en donde las posibilidades de combinaciones fónicas sean más ricas)[18], con el juego dentro de la relativa elasticidad

---

«Languages», 13, marzo 1969, ed. J. Dubois et J. Sumpf, dedicado a *L'analyse du discours* (contiene, entre otros trabajos, la tr. fr. del ensayo de Harris).

[17] De lo que se ocupan los psicolingüistas. Cfr. en particular James Deese, *The Structure of Associations in Language and Thought*, Baltimore, 1965.

[18] Mallarmé se lamentaba: «A côté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce peu; quelle déception devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair» (*Oeuvres Complètes*, éd. Pléiade, pág. 364). Por fortuna, el verso compensa mediante su prudente contextualización sonora, haciendo de varias palabras «un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire» (pág. 858).

de los cánones gramaticales y sintácticos (hasta rebasar los límites de la norma, en algunos casos) y, finalmente, con la libre composición de los enunciados, la actividad de las asociaciones mentales y la variedad —al menos en cuanto a la narrativa y el teatro— de la actuación de la trama.

Observaciones sobre el teatro clásico[1]

7.1. La complejidad del teatro dramático no se diferencia cualitativamente de la complejidad de la lengua, con la que la dramaturgia tiene en común la extensión temporal (estructura taxonómica) y el cúmulo de funciones (isomorfismo de niveles); pero se distingue de ella *cuantitativamente* por un mayor número de niveles, al mismo tiempo que se caracteriza por una integración considerable de niveles no lingüísticos (la máxima complejidad la presentan la cantata y la ópera lírica). En consecuencia, un segmento de un espectáculo dramático —con mayor evidencia que un segemento de la lengua— se podría transcribir con símbolos diacríticos a manera de partitura musical, en donde, como se sabe, la lectura es horizontal y vertical a un tiempo.

Tomemos, por ejemplo, el comienzo de *Hamlet*, de W. Shakespeare. En esta tragedia intervienen simultáneamente:

a) un personaje cuya armadura sugiere la idea de un soldado medieval;

b) un escenario que representa la explanada delante de un castillo antiguo;

c) la marcha hacia adelante y hacia atrás del soldado («to and fro», en la acotación) y su modo de llevar las armas sugieren la idea de un centinela;

d) la oscuridad de la escena, y el escenario mismo («starlight», en la acotación) demuestran que es de noche;

e) el tañido de una campana indica que es la medianoche;

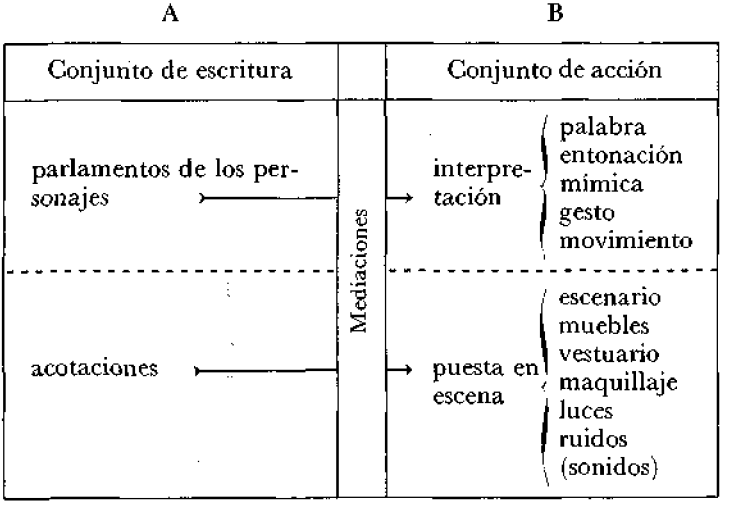
f) las palabras del soldado «Who's there?, etc.» confirman la idea del centinela, y el modo en que se pronuncian revela cierta angustia, más tarde corroborada con «I am sick at hert», palabras que tienen relación con la aparición del fantasma;

[1] Entiéndase el teatro clásico antiguo y el teatro renacentista.

g) de esas mismas palabras se colige también que hace un frío intenso («'tis bitter cold'»).

Todos estos elementos y otros más, cada uno en su propio nivel —es decir: palabra, entonación, mímica facial, gesto, movimiento escénico, maquillaje, vestuario, escenario, luminotecnia, ruidos, sonidos, etc.[2]— actúan simultáneamente sobre el espectador, como instrumentos sinfónicos.

7.2. Es evidente que la matriz del teatro es una escritura lingüística, y está constituida por un texto teatral en una lengua y por indicaciones también en esa lengua, con carácter de acotación. Pero es necesario distinguir entre el *conjunto de escritura* y el *conjunto de acción*. Éste consiste en la ejecución verbal y no verbal de la escritura, y en la intervención necesaria de mediaciones: por un lado, la del maquillador, escenógrafo, electricista, etc., y por otro, la del actor y la labor general del director (en este caso también es válida la analogía con la música: partituras, músicos y director de orquesta[3]). Así pues, podemos trazar el siguiente esquema:



[2] Niveles bien diferenciados por T. Kowzan en «Le signe au théatre. Introduction á la *sémiologie* de l'*art du spectacle*», *Diogène*, 16 (1968), págs. 35-59.

[3] Las mediaciones diferencian la obra de teatro de las obras propiamente literarias en las que el receptor del mensaje toma contacto directo con el texto.

Huelga decir que, aparte de la peculiaridad de la lengua dramática (parlamentos de los personajes), condicionada necesariamente por su subjetividad que no permite la intervención directa del escritor, la palabra se ofrece con toda la complejidad del nivel del lenguaje literario; cada nivel (fonológico, morfológico, léxico, sintáctico, discursivo y semántico) con sus leyes normales de estructuración y de género: prosa, versos y prosodia, y a su vez cada uno de ellos en relación integradora respecto de los otros niveles. Nos parece bastante evidente que, si el conjunto semiológico de la lengua produce un conjunto semántico y, a su vez, el conjunto semiológico-semántico da lugar al conjunto simbólico (connotativo), de igual modo en el teatro dramático los distintos conjuntos de la sección B del esquema arriba indicado se convierten en un todo semiológico-semántico que origina, a modo de un nuevo y gran significante, el conjunto connotativo, simbólico, del drama)vértice de la interpretación contenidista).

7.3. Sabemos que cada nivel de lengua puede contemplarse en base a sus propias coherencias normales y transformadas. Exactamente igual, los niveles no lingüísticos de la obra dramática pueden observarse en su peculiar compacidad. Piénsese en la coherencia colorista y arquitectónica de la escena, con las leyes que, a través de los siglos y de las distintas sensibilidades, regulan los convencionalismos de la locución y de la mímica, así como también en las coherencias típicas del personaje a nivel psicológico y social, y lingüístico desde el punto de vista estilístico.

7.4. Estamos convencidos de que el nivel más importante del teatro esta representado por la *acción*, a la que ya Aristóteles confirió prioridad.

En efecto, afirmaba que la tragedia es «mimesis de una acción», y que la «composición de los casos», la afabulación, es el elemento más importante, «porque la tragedia no es mimesis de hombres, sino de acción y vida»; «sin acción no podría haber tragedia; sin caracteres, sí», por lo que la «fábula es el elemento primero» y «en segunda línea vienen los caracteres».

Esta *acción* —«dominante» en la jerarquía de niveles de la obra dramática, en el sentido que Jury Tynjanov daba al término[4]— deberá ser estudiada en los órdenes sintagmático

[4] Cfr. «Il fatto letterario», en *Avanguardia e tradizione*, tr. it. del ruso, Bari, 1968.

y sincrónico. Habrá que dirigir la atención: *a*) a la coherencia particular de la *fábula* como totalidad espacial, y *b*) a la coherencia especial de su desarrollo rítmico en la dimensión temporal.

7.5. Nos planteamos en seguida la cuestión de cuál es el texto dramático sobre el que el semiólogo ha de efectuar legítimamente el propio análisis; es decir, el texto que corresponda a la edición crítica oficial de una obra literaria. Una representación teatral es un acto contingente e irrecuperable, por lo que sólo podemos responder que mediante el empleo de un medio mecánico moderno: *la filmación con banda sonora de una representación excelente.* Esta operación permite lograr una fijación definitiva, con las interrupciones y revisiones que fueran necesarias. En rigor, este documento es el único que ofrece la posibilidad de considerar el total de niveles sincrónicos en todos sus aspectos, incluso los que no aparecen en la escritura literaria y que sólo están en ella de una manera tácita o implícita; como, por ejemplo, el comportamiento o contrapunto de los personajes que no hablan.

Puede considerarse el «texto escrito» como una especie de *estructura profunda*, respecto de la estructura superficial que representa la filmación sonora. Dicho texto contiene la 'dramaticidad' en un sentido, pudiéramos decir, esquemático. Por ejemplo, de él se deduce, sin menoscabo, la cadena dinámica, que hemos aceptado como 'dominante' en la estructura dramática.

7.6. Habría que empezar a partir del tipo de coherencia total, paradigmática, que bien merece la denominación de «arquetípica», y que ha sido muy discutida por Northrop Frye. La parábola de la tragedia está trazada desde un 'desorden', o 'desequilibrio' *(hamartia)*, que se produce en el interior de determinado orden (moral, social), hasta la recuperación del 'orden' *(nemesis)* mediante el sacrificio del héroe. De ese mismo 'desorden' nace la fuerza de la nemesis, que puede adoptar la semblanza de un dios iracundo o de un malvado, o bien ser un fantasma (en *Hamlet)* o una fuerza invisible reconocible sólo por sus efectos, que suele tomar el nombre de Dios, Azar o Destino y, en ciertas ocasiones, Lógica de los acontecimientos. Es, pues, algo trascendente, que pertenece

al heterocosmos de las grandes leyes incomprensibles para el hombre, y a las que parece pertenecer la *ley del talión*, aun cuando sea el propio personaje el que deba padecerla.

En la línea parabólica del héroe hacia su caída existe un momento crucial en que, gozando de libertad para tomar sus propias decisiones, elegirá precisamente una que le conduzca a la muerte. El héroe, presa de su *hybris*, sólo consigue ver esa única vía; en cambio, el público espectador ve, por encima de él, la solución feliz que hubiera podido elegir, y prevé las consecuencias de la decisión del personaje (ironía dramática):

A ⟶ acmé de la elección ⟶ B
(hamartia) *hybris* del héroe (nemesis)

Como paradigma mítico, la tragedia es la mimesis del sacrificio. El héroe debe morir, aunque su muerte sea dolorosa, ya que ésta ofrecerá a la humanidad una perspectiva de esperanza y de justicia[5].

La reciente comunicación de Annie Ubersfeld en el Coloquio de Cluny[6] defiende, con diferentes términos, la estructura arquetípica de la tragedia. Habla de colisión entre dos espacios dramáticos, A *hacia* B, donde A es un espacio cerrado o zona de integración, de orden social, con todo cuanto le atañe: poder, ley y moral (una esfera que los psicoanalistas llamarían del super-yo); B es el campo del desorden, de las pasiones y la libertad; en una palabra, de cuantos elementos se oponen al espacio cerrado (A). El personaje huye del espacio A para ir a refugiarse en el espacio B, o bien se halla en el espacio B y procura reintegrarse al espacio A. La situación dramática se caracteriza por la inestabilidad del equilibrio del sistema, y puede esquematizarse del siguiente modo:

	1	2	3
A	A_1	A_2	A_3
B	B_1	B_2	B_3

[5] «The Mythos of Autumn: Tragedy», en *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957.

[6] «Structures du théâtre d'Alexandre Dumas père», en *Linguistique et littérature*, número especial de *La Nouvelle Critique*, 1968, págs. 146-156.

En este esquema se ven, en sentido sintagmático, los tres momentos fundamentales de la línea parabólica del drama: 1 = situación básica, 2 = fase media del movimiento dramático, y 3 = fase conclusiva final.

7.7. Las características fundamentales del teatro clásico son: *a*) *objetividad:* el autor no puede comentar en persona los acontecimientos ni los personajes (sólo puede recurrir a un personaje empleado como portavoz, si bien es un recurso torpe), así como tampoco puede describir ambientes o complejidades psicológicas; *b*) *contingencia:* el dramaturgo encuentra dificultades serias cuando desea referirse al pasado; los acontecimientos pretéritos deben surgir del diálogo, y sin que éste pierda esencialidad ni plausibilidad (dos recursos convencionales tratan de romper el rigor dramático: los *apartes* y el *monólogo*); *c*) *concentración:* debida al angosto límite de tiempo que tiene el personaje para manifestarse; *d*) *tensión emotiva:* que empuja el lenguaje hacia la lírica (acentuación rítmica, empleo de tropos, etc.). T. S. Eliot ha defendido que el teatro trágico halla en el verso su lenguaje natural («The human soul, in intense emotion, strives to express itself in verse... All poetry tends toward drama, and all drama toward poetry»)[7].

7.8. Eliot propone dos importantes advertencias para el dramaturgo: «El poeta que escribe para el teatro puede cometer dos errores: el de asignar a un personaje versos no idóneos al mismo, y el de asignarle versos que, aunque sean idóneos a dicho personaje, no hacen progresar la acción dramática. En algunos dramaturgos isabelinos menores se encuentran párrafos de magnífica poesía que son incongruentes en ambos sentidos: lo suficientemente bellos para salvar el drama como literatura, pero hasta tal punto impropios que impiden que el drama sea una obra maestra de teatro. Los ejemplos más sobresalientes pueden verse en el *Tamerlán* de Marlowe.»[8]

---

[7] «A Dialogue on Dramatic Poetry», en *Selected Essays*, Londres, 1951 (6.ª ed.). «El alma humana, cuando se halla invadida por una intensa emoción, trata de expresarse en versos... Toda la poesía tiende al drama, como todo el drama tiende a la poesía.»

[8] «The Three Voices of Poetry», en *Atlantic* (1954), pág. 40.

7.9. El *monólogo* es ya algo convencional, consagrado por el uso, si bien es una técnica que rompe la objetividad del drama para abrir un paréntesis en la acción. Giraldi Cinzio alzó la voz en su defensa, al observar que es verosímil el escuchar a un personaje que habla consigo mismo, como puede serlo la escucha subrepticia de sus coloquios con otros personajes[9]. Esto es cierto, pero entonces habrá monólogos y monólogos. Distinguimos tres tipos: 1) el *monólogo práctico*, que comunica al auditorio detalles necesarios para el desarrollo del drama; 2) el *monólogo interior*, que no está dirigido al auditorio, y es como un aparte psicológico del personaje que revela sus íntimas preocupaciones; 3) el *monólogo moral*, que expresa un concepto, un principio filosófico, que organiza todo el drama, o episodio, y que sugiere su interpretación.

O'Neill ha intentado superar el obstáculo de la objetividad dramática inaugurando un nuevo convencionalismo que se enlaza con el tipo 2. El personaje habla en dos niveles, el del diálogo dentro del drama y el de la confesión al auditorio (que los otros personajes de la escena no oyen).

Naturalmente se trata de ver, en cada caso, el uso que el dramaturgo hace de ese recurso convencional, como de otros convencionalismos (por ejemplo, las violaciones a las *unidades* dramáticas), al no poderse resolver el problema estético en sentido realista ni en sentido apriorístico. De ahí se desprende que todo el teatro es convencional, incluso el mismo escenario, que, por ejemplo, cuando presenta una habitación, sólo la presenta con tres paredes. Y el hablar en verso, ¿no es convencional?

7.10. En el *tiempo* del diálogo, en virtud del cual la acción puede estancarse o acelerarse, se advierte el *ritmo dramático*. En general, el drama ofrece un ritmo lento en la preparación de los conflictos y se acelera a medida que éstos se acercan al clímax y al desenlace.

Existe también un *ritmo escénico*.

7.11. Una cualidad esencial del teatro es su *animación*. Las impresiones que recibe el espectador se mueven en un lapso de tiempo determinado y el efecto dramático consiste en su

[9] Apología de *Didone*, *Tragedie*, Venecia, 1583, págs. 132-134.

sabio control. Entiéndase por *animación* el desarrollo activo de las premisas hacia el desenlace, desarrollo que suscita interés y participación. Cuando no sucede así, decimos que el drama está detenido, si bien cierta distribución de momentos estáticos puede emplearse precisamente para favorecer un ritmo dramático más eficaz.

7.12. En el lenguaje teatral asume una importancia fundamental la cualidad de la *entonación*, o sea la palabra, la frase, pronunciadas con especial riqueza de inflexiones significativas. El buen dramaturgo escucha siempre las propias palabras, y el buen actor sabe interpretar la dicción potencial de las mismas. La falta de realización teatral de una pieza, o su fracaso, hay que achacarlos muchas veces a deficiencias del lenguaje propiamente dramático en el guión; lo cual tiene muy poco que ver —digámoslo ya de una vez— con el poder de imitación de lo escrito en comparación con la conversación ordinaria.

Naturalmente, el dramatismo acústico depende de la sabia distribución de las *pausas*, las cuales están sometidas, no tanto a las leyes miméticas, como a efectos particulares de la comunicación afectiva. Las pausas, por ejemplo, permiten que el auditorio se concentre en una impresión determinada destinada a fijarse en la conciencia.

7.13. Hay que señalar también que el *tejido fónico*, del que se habla con mayor frecuencia a propósito de la poesía, puede activarse también en el drama (como es obvio, en el drama en verso), donde puede actuar de modo iterativo y con sugestivas mezclas de ritmo y de timbre.

7.14. En la *farsa* y el *melodrama*, la acción no se desenvuelve en estricta relación de necesidad con el personaje, que es, por regla general, superficial e incluso estereotipado. Ambos abundan en acontecimientos extraordinarios y excitantes, y en caprichos del azar. El *melodrama* se apoya en el sentimentalismo y no en la piedad; puede tener una conclusión trágica, pero la pérdida no es colosal. En la *comedia*, la caracterización de los personajes es más profunda que en la farsa; determinada situación interior del personaje es responsable de las acciones, mientras que en la farsa el personaje es movido desde el exterior, con frecuencia por fuerzas mecánicas y artificiosas.

En la *tragedia*, el personaje es estudiado a fondo, y el conflicto, más que externo (conflicto de situación), es interno, y profundo hasta el punto de rebasar los límites del personaje mismo para asumir proporciones cósmicas y universales. Cleanth Brooks y Robert M. Heilman distinguen también, con justicia, el género *problemático*, en el que existe una situación social de ardua solución[10]. Podemos recordar además el *drama heroico*, típico del siglo XVIII, con sus conflictos de amor y honor.

7.15. Kenneth Burke da cuatro tipos de construcción dramática: 1) *procedimiento silogístico* («syllogistic progression»), trama de acontecimientos en relación causal dentro de la línea de una perfecta argumentación; 2) *procedimiento cualitativo* («qualitative progression»), sucesión apropiada de estados de ánimo; 3) *forma iterativa* («repetitive form»), repetición variada de elementos, como, por ejemplo, una sucesión de imágenes que evocan el mismo estado de ánimo, un personaje que repite la propia identidad, o la regularidad rítmica del verso; 4) *forma convencional* («conventional form»), constituida por la expectativa del auditorio respecto a lo que convencionalmente se entiende por tragedia, comedia, etc.[11].

7.16. Los isabelinos adoptaron por lo menos cinco métodos de estructuración: 1) concentración del interés dramático sobre un personaje (*Tamburlane the Great*, de Marlowe, por ej.); 2) adopción de un enredo menor («underplot») (el primer ejemplo aparece en *Arden of Feversham*); 3) tramas compuestas (como en el *Friar Bacon* de Greene); 4) drama dentro del drama («play within the play») (como en *Hamlet*); 5) *suspense* (frecuente adopción de escenas estáticas antes de la rápida conclusión de los acontecimientos)[12].

7.17. La escuela de antropología clásica de Cambridge[13] ha esclarecido el origen ritualista del teatro griego. La forma de la

---

[10] *Understanding Drama*, Nueva York, 1945, pássim.

[11] *Counter-Statement*, Nueva York, 1931, 1953. Para otras reflexiones agudas sobre el teatro, véase 'Part One' de *A Grammar of Motives*, Prentice-Hall, 1945.

[12] Wilhelm Creizenach, *The English Drama in the Age of Shakespeare*, Londres, 1916, tr. del original alemán publ. en 1906. Cap. V («Arrangements and Construction»).

[13] Son muy conocidas las principales personalidades: J. G. Frazer, F. M. Cornford, J. E. Harrison y G. Murray. Consúltese, sobre todo para lo que ha de ve-

tragedia griega sigue la de un rito antiquísimo, el del *Eniautos-Daimon*, dios de la estación)podía ser Adonis, Osiris, el Rey Pescador, etc.). El Héroe-Rey-Padre-Gran Sacerdote combate contra su rival, muere en la lid y es despedazado, para resurgir más tarde con la primavera: es la forma del mismo *Edipo* de Sófocles, donde la ciudad de Tebas está paralizada por la esterilidad (invierno, muerte) y su vuelta a la vida se halla condicionada por el sacrificio, por el martirio de Edipo. El ritual presentaba, como ha demostrado Murray, el propio *agon*, o combate sagrado, entre el viejo rey (dios o héroe) y el rey nuevo. Tenía además el *sparagmos*, en que la víctima real era despedazada mientras se oían las lamentaciones del coro *(pathos)*. Por último, se llegaba a una conciencia de lo que se hacía *(epiphania)*, fruto del *pathos*.

Un proceso idéntico, observa K. Burke, se encuentra en el *ritmo trágico*, aunque sea moderno; es decir, en los tres estados: *poiema* (acción, acto; en *Edipo* el debate, o agon, de Edipo con Tiresias), *pathema* (sufrimiento; padecido en especial por el héroe y políticamente por el «coro», en el teatro griego) y *mathema* (percepción, iluminación, epifanía; en *Edipo*, el descubrimiento del reo, la sujeción humana a un misterioso y divino orden natural)[14].

Se habrá observado cómo *mathema*, o epifanía, es el descubrimiento del valor implícito, o sea *simbólico*, del drama[15].

7. 18. Los *significados simbólicos* del drama (género, repetimos, en extremo objetivo) se manifiestan a través de lo que se ha convenido en llamar *ironía dramática*, cuya sede natural hay que buscarla en la fantasía del espectador, el cual capta de la ejecución teatral una serie de impresiones que se coordinan y desarrollan produciendo niveles de significado que trascienden a la conciencia de los personajes.

---

nir a continuación, a Jane Ellen Harrison, *Ancient Art and Ritual*, Nueva York, 1913, y también *Themis*, Cambridge, 1912, que contiene un ensayo de G. Murray acerca de las formas rituales conservadas en la tragedia griega.

[14] *A Grammar of Motives*, cit., pág. 264 y ss.; cfr. también a Francis Fergusson, *The Idea of a Theatre*, Princeton, U.S.A., 1949. Cap. I.

[15] Se recordará la reviviscencia del concepto de 'epifanía' en la poética de James Joyce. Véase, entre los italianos, a Umberto Eco, *Le poetiche di Joyce*, Bompiani, 1966 (aparecida primero en *Opera Aperta*, Bompiani, 1962), página 44 y ss.

J. L. Styan ha observado que la función de la ironía dramática se asemeja a la de la metáfora en poesía. Oímos a los personajes A y B, pero al mismo tiempo asimilamos un *tertium aliquid* que participa de ambos. O bien escuchamos a A y sabemos que sus palabras tienen mayor significado de lo que él sabe. Es este *saber más* lo que permite al auditorio una posición olímpica, a saber: la posibilidad de contemplar desde lo alto las miserias humanas.

Por consiguiente, el dramaturgo habla indirectamente mediante niveles de énfasis[16].

7.19. *Empatía* y *distanciamiento estético* son dos aspectos de la participación del auditorio a los que se refieren a menudo críticos y teóricos modernos. Se entiende por *empatía* la experiencia emocional (algunas veces incluso muscular, con molestia para los vecinos de localidad) de lo que se está representando; por *distanciamiento estético*, la concomitante, pero no opuesta, conciencia de la propia exterioridad en relación con el drama. El drama ofrece una dosificación muy variada de estímulos empáticos y contemplativos. La empatía es directamente proporcional a la veracidad de la representación (piénsese en el cine neorrealista). El melodrama ofrece muchos estímulos empáticos a causa de la elevada posibilidad de ensimismamiento por parte del receptor en personajes históricos, más o menos caracterizados. En cambio, hay poca posibilidad empática en la farsa, donde los deseos de ensimismamiento son mínimos, y donde, por el contrario, el auditorio posee un sentido de superioridad. En el teatro clásico y en el renacentista, el distanciamiento estético se halla determinado principalmente por el medio lingüístico, muy poético.

La primera tarea del buen director de escena consiste en equilibrar los dos géneros de participación, de modo que pueda determinarse una respuesta de los sentimientos, pero, al mismo tiempo, también una posibilidad contemplativa, sin los desagradables efectos de lo exclusivamente pasional[17].

---

[16] *The Elements of Drama*, Cambridge, Mass., 1960, pág. 49 y ss.

[17] Han sido muy útiles los siguientes estudios: C. Brooks y R. B. Heilman, *Understanding Drama*, cit., y J. L. Styan, *The Elements of Drama*, cit.

SEGUNDA PARTE

El método crítico

Nota preliminar

0.1. *La obra literaria puede ser estudiada como una estructura en sí, de una manera independiente, y como una estructura dentro de otras estructuras. a*) En sí, a saber, en su íntima coherencia, totalidad y autonomía. Específicamente consideramos: la totalidad *horizontal* de cada uno de los distintos niveles (fonológico, morfológico, léxico, sintáctico, enunciativo —como combinación de las frases en un enunciado, o discurso—, semántico —denotación y connotación—, simbólico —significante más significado se transforma en un nuevo significante de un significado ulterior) y la totalidad *vertical* de los diversos niveles comparados entre sí (por ejemplo, observar cómo funcionan la estructura fonológica, el léxico, la sintaxis, etc., respecto de los significados[1]). *b*) Como estructura dentro de otras estructuras: con esto, no pretendemos referirnos a la presencia de estructuras literarias (nomologías, géneros, refererencias cultas, etc.) o extraliterarias como la psicológica, etnológica (arquetipos) y sociológica, que, naturalmente, informan la estructura literaria al estar relacionadas con los signos, y que a su vez las integran en la literaturidad. Nos referimos, en cambio, a esas mismas estructuras como estructuras autónomas con las que se puede confrontar la estructura literaria y *considerarla precisamente como una función de ellas*. Por ejemplo, la estructura de una obra en relación con todo el *corpus* literario del escritor o con el de otros escritores; la estructura biográfico-psicológica del autor; las estructuras socioculturales de su tiempo o de otras épocas, etc.

0.2. No excluimos la posibilidad de que la relación extrínseca pueda definirse como ocasión o causa. No obstante, es aconsejable proceder según el criterio del simple *cotejo*, mejor

[1] Varios ejemplos de estas «funciones» se encuentran en M. Pagnini, *Critica della funzionalità*, Turín, 1970.

que según el principio de la *determinación*, bastante dudoso y que además no respeta lo suficiente la libertad del artista. Si acaso, el término *condicionamiento* sería una palabra más adecuada.

0.3. Así pues, no se menospreciará el estudio de la biografía ni el de la historia, aunque habrá que distinguir, para mayor claridad en el trabajo, entre biografía e historia integradas en la literatura —analizadas con todo escrúpulo y, por consiguiente, consideradas como *presencias funcionales*— y biografía e historia como *discurso en torno* al objeto literario.

0.4. Las posibilidades metodológicas que iremos examinando deberían entenderse como un amplio registro a cuya utilización más adecuada recurre la crítica en cada ocasión para afrontar la problemática contingente. En definitiva, la selección de los medios deberán sugerirla las exigencias críticas, y es justo emplear cualquier instrumento. Son diversas las épocas en que se producen las obras, y muy distintas las personalidades artísticas y los estilos, por lo que la búsqueda de una metodología universalmente válida tendrá siempre el defecto de alejarse demasiado de la obra individual, concreta.

0.5. Las numerosas posibilidades de aproximación a la obra literaria que iremos indicando son, por consiguiente, todas legítimas, *si bien no deberán constituir un fin en sí mismas*. La investigación parcial debe conservar el sentido de la obra en su totalidad, de una manera global. «Por discreto y limitado que sea el procedimiento —dice G. Contini (en unas indagaciones que se limitan a la lengua de Petrarca)— el objetivo final de cualquier razonamiento sobre cualquier autor ha de dirigirse a la integridad de este autor; localizado por un solo reflector, situado en un solo punto, con sus desproporciones enfáticas de luces y sombras, es, sin embargo, todo el autor el que aparece enfocado.»[2] Muchas veces, esos procedimientos parciales, llamados «peligrosos», son desprestigiados, incluso por ilustres maestros, para encauzar las posibles aberraciones en el cauce ético de las justificaciones históricas y los sentimientos informadores.

[2] «Preliminari sulla lingua del Petrarca», en F. Petrarca, *Canzoniere*, Turín, 1964, pág. VII.

0.6. En la reseña metodológica que expondremos más adelante no hemos querido considerar dos praxis que, no obstante, están bastante difundidas: la *crítica valorativa* y la que podríamos llamar *analógica.*

El juicio de valor no constituye en sí un método crítico; es un componente de todo método crítico (difícilmente suprimible incluso en las aplicaciones más desapasionadas de los procedimientos lingüísticos, psicológicos o eruditos). La persona que indaga la estructura de la poesía no es distinta de la que responde a las cualidades estéticas de esa estructura; hasta el punto de que sus investigaciónes más profundas y complicadas no las realiza de manera indiscriminada sobre todas las obras literarias, sino precisamente sobre las que han sido calificadas en sentido estético. Y sería una buena norma que el crítico se limitase a trabajar de un modo crítico sobre las obras que aprecia, puesto que la mejor crítica será siempre un acto de amor.

Por otra parte, repetimos, los valores se hallan en las estructuras, y el estudio de las estructuras es el estudio de los valores, y estudiar las estructuras significa hacerse sensibles a los valores. ¿Qué pueden interesarnos juicios no estructurales como las famosas apreciaciones de Ivor Winters, según las cuales la mejor poetisa contemporánea es Elizabeth Daryush, o que Edith Wharton es una escritora superior a Henry James, o bien que Robert Bridges es poeta más excelso que T. S. Eliot y G. M. Hopkins?

Respecto a la crítica que hemos llamado *analógica*, también es un componente más que un método. En sus momentos tautológicos y perifrásticos, el acto crítico tiende a convertirse casi por entero en metacrítico; es decir, a pensar en sí mismo y a transformarse en una página poética. Son suyos, por ejemplo, los frecuentes procedimientos del *ensayismo* de exquisita memoria británica, animados con metáforas y similitudes. Podemos pensar en un pasaje perspicaz de Emilio Cecchi, el cual hablaba así de *Windsor Forest*, de A. Pope:

> Como un pintor áulico, él presenta a su personaje vestido de gala: cayéndole sobre los hombros, los torrentes helados de la peluca, la mano en el costado y el bastón de mando en la mano. Retazos de tapicerías purpúreas se hinchan en la amplitud de la sala, como velas de un gran navío con el viento de popa. ¿Acaso el artista ha dejado una ventana abierta en un rincón? Miro

efectivamente hacia una ventana, porque aquí dentro me hastío; y no puedo por menos de establecer comparaciones. Repleta de brillantes hojas y frutos, una rama oscila de través en el aire; y en la rama, un faisán encaramado despliega los cuchillos flameantes de la cola, y abre las pupilas de cornalina. Enmarcado entre la rama y el alféizar, aparece el claro y lejano espejo de un laguito, con los árboles de la orilla inclinados hacia él. En la piedra del alféizar, una granada se abre al sol, y una lagartija azulada está lamiéndola. Descubrir este ángulo verdadero entre tanto artificio es como atisbar a un pedante que, creyendo que nadie lo ve, coloca unos tulipanes dentro de un jarrón en un rincón de su escritorio, con el fin de alegrar la vista[3].

0.7. El acto crítico es la proyección de una pantalla (lingüística) entre nosotros y la obra; es, para decirlo al modo de los estructuralistas, un *modelo* de la obra. En éste se satisface el malestar de la condición pre-hermenéutica (condición, en cambio, normal en el lector corriente, que muy a menudo vive dentro y con la obra). La obra *se conoce* sobre esta pantalla, variable de un crítico a otro, entre una y otra época, condicionada por la sensibilidad, la cultura y la técnica que también se deriva de otras disciplinas (por ejemplo, hoy día, psicoanálisis y lingüística han ofrecido nuevas y variadas posibilidades de modelos).

0.8. La *lectura crítica*, al contrario que la *lectura científica*, no tiene interés en resolver la totalidad de relaciones de la complejidad de los signos, sino sólo en *elegir* los datos que permitan la construcción de su simulacro, con el conocimiento de todos los niveles de la estructura. La selección de estos elementos de percepción que constituirán la *Gestalt* (momento noético de la experiencia estética) se halla estrechamente unida al sentido estructural, o búsqueda de coherencia, a la valoración y a los sentimientos. Así, dicho simulacro no es *el* simulacro de la obra, sino *un* simulacro, puesto que el receptor del mensaje muy pronto se hace activo y construye con relativa libertad, para lo que se sirve principalmente de la polivalencia del signo literario, a la que hemos señalado como característica particular del

[3] *I grandi romantici inglesi*, Florencia, 1961, págs. 5-6. Es interesante, acerca del variado poder de metáfora del lenguaje crítico: A. Rossi, «Le metafore delle scritture critiche», *Paragone*, 194, 1966, págs. 26-53.

mismo. La relativamente variada posibilidad de intervención interpretativa (variada en el sentido de que va desde obras bastante cerradas a obras intencionadamente abiertas), posibilidad que con frecuencia ha inducido a tener una visión mística de la obra y a ver en ella una serie de pensamientos ocultos, es factible en virtud de la naturaleza ambigua de sus signos. Es evidente que toda interpretación que utiliza la polifunción desecha al mismo tiempo el resto inevitable de la misma, prueba fehaciente de que el objeto poético es inagotable y de que un simulacro determinado siempre es provisional. La historia de la crítica, que en cada ocasión propone una nueva *Gestalt* de la obra, es prácticamente una transformación o una sustitución de simulacros.

0.9. Puntualicemos que: *a*) la validez de la *Gestalt* es en sí una cuestión de escritura, puesto que el lenguaje de la crítica también es lenguaje verbal y, por ende, sujeto a las constricciones de su propia coherencia. La crítica es, sin lugar a dudas, una estructura lingüística que establece una relación investigadora con la estructura poética, pero dirigida a su vez a defender su propia existencia. *b*) No hay arbitrariedad interpretativa en la medida de la disponibilidad estructural, es decir, en el espacio de la capacidad de la obra, en el ámbito de lo que ésta permite estructuralmente. *c*) El conocimiento técnico de la fenomenología del hecho literario desde el punto de vista poético no puede deslindarse de la constitución de la *Gestalt*, aunque ésta sea relativamente subjetiva. Como es lógico, cuanto más se conozca del hecho literario, tanto mayor será la sensibilización a las posibilidades del conjunto semiótico-semántico. *d*) El reconocimiento de la subjetividad relativa de la *Gestalt* no autoriza a una liberación de sentido que ignore la reconstrucción filológica. La elucidación histórica constituye la base de la vitalidad de la obra en el tiempo —una vida que empieza, no obstante, *después* de la erudición[4]. *e*) La generalización que establece Barthes (inspirado en Lacan) de que la literatura no es un *contenido* que el crítico evoca, sino un *vacío* que éste llena, puede ser válida para el género *simbolista*, que representa el límite de la obra abierta; pero no lo es del todo para la obra

[4] Véase, en este sentido, el lúcido discurso de A. Henry «Storia e critica interna», en *Strumenti critici*, 5 (1968), págs. 80-86.

perteneciente a otro género, de contenido cerrado, en donde la interpretación está condicionada hasta cierto punto y en la que el margen de libertad es bastante exiguo[5]. En las obras cuyo significado es más estático y neto, obras que se aproximan mucho a los procedimientos alegóricos, el trabajo de la crítica se desenvuelve principalmente en el ámbito de la motivación formal; en cambio, en aquéllas en que el significado es más fluido (las obras simbólicas), el proceso se origina en las formas para construir los significados a partir de ellas. Son, pues, dos procedimientos que no deberían confundirse nunca.

0.10. Queda aún por analizar la cuestión del «valor», problema que aparece cada vez que se ponen objeciones a los tecnicismos de la crítica estructural. ¿Mediante qué procedimiento se pasa de la descripción de la coherencia al juicio valorativo? Naturalmente, no nos referimos a la aceptación o a la censura, que se hallan presentes en forma de estado de ánimo y que acompañan siempre a toda operación, sea ésta analítica o sintética. Se trata más bien de la *motivación objetiva* de la impresión. Digamos en primer lugar que, indirectamente, el reconocimiento de la coherencia en una complejidad manifiesta es de por sí, según nuestra opinión, el mejor y más válido juicio valorativo, sobre todo cuando éste se acompaña de la comprobación de la vitalidad histórica de la obra, lo que equivale a decir que mantiene en todo momento una nueva disponibilidad de coherencias. No es una paradoja el que la validez del objeto artístico se compruebe sobre la validez sistemática del discurso crítico, aun después de cuanto hemos dicho a propósito de la composición de un simulacro estético. El crítico que, al interrogar al conjunto semiótico-semántico de la obra, no consiga construir una estructura investigadora, o es un mal crítico o se enfrenta a una mala obra (así le parecerá el objeto de su observación). Pero tanto en éste, como en cualquier otro caso, la motivación de la belleza recae en categorías generales y normativas que están en una vertiente distinta a la de la liberación de los sentidos estéticos. Nos vemos obligados a decir que una obra es bella por tener los caracteres que tiene, y entonces es bella porque

[5] Cfr. *Critique et Vérité*, París, 1966, pág. 63 y ss. Además, G. Genette, *Figures*, París, 1966.

gusta; o bien, porque se ciñe a una idea nuestra preconcebida, válida para obras diferentes. Decir que la equivalencia entre coherencia y belleza constituye el canon supremo, no soluciona el problema; es, en el fondo, enunciar una estética estructural. Los estudiosos del discurso epidíctico han demostrado que, al determinar *por qué* es apreciable una obra, se busca *ipso facto* la conformidad de una serie de requisitos de la obra con una serie de exigencias que —a través de condiciones especiales de cultura, y respaldadas por la gran responsabilidad de ciertas obras literarias que han creado gustos y nuevas perspectivas de valoración— han sido reconocidas convencionalmente como requisitos de la belleza. Obsérvese bien que este estrato nomológico escapa por naturaleza a toda comprobación científica[6]. Por consiguiente, se dirá que una obra es bella (y para ello basta con recorrer la historia) cuando: *a*) sea una construcción simétrica, *b*) sea expresión del sentimiento, *c*) refleje la realidad, *d*) sea original, *e*) comporte economía del lenguaje, *f*) amplificación del lenguaje, *g*) sea mensaje moral, *h*) demuestre adecuación al género, *i*) sea imaginativa, *j*) sea sugestiva, *k*) esté de conformidad con la tradición, etc.

El desaliento ante la necesidad de aceptar estas limitaciones ha sido a menudo el causante de una evasión empírica, patente en las palabras de T. S. Eliot: «El crítico hacia el que me siento verdaderamente agradecido es el que me ha hecho ver algo que yo no había visto antes, o que había mirado tan sólo con ojos ofuscados por prejuicios; que me ha puesto frente al hecho y me ha dejado solo. A partir de este momento, he de confiar en mi sensibilidad, en mi inteligencia y en mi capacidad de juicio.»[7] No cabe duda que se trata de una elucidación imposible de lograr, basándonos en cuanto hemos dicho, fuera de la construcción de una coherencia; a menos que no se la quiera reducir —y Eliot no entendía esto— a la pura propedéutica filológica.

Nuestro concepto de complejidad estructurada como equivalencia de valor, encuentra algunas consideraciones en las reflexiones estéticas de la teoría de la información, en la que se subraya el hecho de que la asimilación de la complejidad de las formas constituye el «placer», la «satisfacción», en

[6] Cfr. E. Migliorini, *Critica, oggetto e logica*, Florencia, 1968.

[7] «The Frontiers of Criticism», en *On Poetry and Poets*, Londres, 1956, páginas 113-131 (n. la tr.).

sentido psicológico; en cambio, la «insatisfacción» va unida a la escasez de complejidad, o sea, al reconocimiento de la trivialidad del mensaje estético[8]. Es una nueva teoría que, sin embargo, ya fue formulada en distintas ocasiones en las consideraciones psicologistas de la impresión estética, y que reaparece de vez en cuando[9].

Quizá la objeción de mayor envergadura al estructuralismo sea la que ha emitido recientemente Jacques Derrida, quien critica en Jean Rousset una preocupación de fondo por la estructura como «espacio» («espacio morfológico o geométrico, orden de formas y lugares») con detrimento de los otros dos atributos de lo bello que son, según su opinión, «calidad» e «intensidad»[10]. Es una objeción justa siempre que se entienda por estructuralismo sencillamente el formalismo distributivo, y no todas las otras posibles formas de estructuración en que subsiste una obra. Consideramos que una respuesta a la idea de «intensidad» se halla implícita en la visión asimiladora de nuestra propuesta, puesto que en ella intensidad es sinónimo diacrónica y dinámicamente de *écart* y sincrónicamente de *polifunción;* al mismo tiempo, creemos que existe una respuesta a la idea de «calidad» en los conceptos apenas esbozados de normativas previas.

Así pues, podemos concluir con el siguiente epítome mnemotécnico: *La crítica tiene el deber de liberar un simulacro estético coherente dentro del espacio que permiten las ambigüedades más o menos intensas del lenguaje literario en cuestión, dejando los juicios de valor —no subsiguientes al reconocimiento de la coherencia— a la utilización no crítica, sino nomológica y cultural, de los requisitos putativos de la belleza.*

---

[8] Cfr., por ej., A. A. Moles, «L'Analyse des structures du message poétique aux différent niveaux de la sensibilité», en *Poetics. Poetyka. Poetika*, cit.

[9] Cfr. la «psicologia della forma», I. A. Richards, y, recientemente, N. N. Holland, *The Dynamics of Literary Response*, Nueva York, 1968.

[10] J. Derrida, «Force et signification», en *L'écriture et la différence*, París, 1967; J. Rousset, *Forme et signification*, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel, París, 1962.

El método biográfico y psicológico[1]

1.1. El *método biográfico* confronta la obra con el artista. De éste se recoge y ordena cuidadosamente todo tipo de noticia útil, con el auxilio de la misma obra, de posibles epistolarios o diarios y de ocasionales testimonios contemporáneos.

1.2. El rigor literario de nuestra metodología no tolera que consideremos el género biográfico que utiliza la literatura exclusivamente para reconstruir una personalidad (género muy de moda durante el siglo XVIII y el Romanticismo). *Nuestro interés va dirigido a los documentos que puedan de algún modo arrojar luz sobre la obra, ya que es precisamente la obra el centro de atención.*

1.3. Quien utilice la biografía ha de tener presentes algunas advertencias fundamentales:

a) La separación entre el producto poético y el autor puede ser absoluta. «The progress of an artist —escribió T. S. Eliot— is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality... The more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material.»[2]

b) El apriorismo biográfico se elude muy a menudo en la obra mediante una «máscara»; se *deforma* e incluso, como sabemos por la psicología, se *contradice*.

---

[1] El lector nos perdonará el uso extremadamente prolijo de estas categorías.

[2] *Selected Essays*, Londres, 1932, págs. 7-8. «La carrera de un artista es un continuo holocausto de sí mismo, una continua extinción de la personalidad... Cuanto más perfecto sea el artista, más distantes estarán en él el hombre que sufre y la mente que crea; y con mayor perfección la mente digerirá y transformará las pasiones que son su materia.»

c) La expresión puede sobrepasar a las mismas intenciones de los autores, y, por consiguiente, resultar imprevisiblemente distinta (I: 3.11). Los *symbolistes* aprovecharon, como es sabido, esta autonomía de la palabra —recordemos el programa de Mallarmé: «céder l'initiative aux mots».

En general, resulta más fácil utilizar la biografía con los escritores románticos, quienes ofrecen de propósito, con frecuencia, documentos de sus vidas que puedan relacionarse con aspectos y momentos de su obra, ya que conciben la literatura como expresión de la personalidad, como efusión y confesión, y todo lo posponen a la veneración del genio. Pero, también en este caso, es muy difícil identificar el *ego* literario con el *ego* existencial, ya que el *ego* literario suele ser a menudo una proyección dramática, modelada con los deseos del escritor.

Los puntos más útiles que hemos de considerar en el capítulo de la biografía son:

a) La reconstrucción cronológica de la aventura expresiva del autor en toda la curva de su vida.

b) El conocimiento del cómo, del porqué y de la finalidad de determinada composición.

c) La reconstrucción de las ideas políticas, religiosas, filosóficas, etc., y, sobre todo, de las convicciones teoréticas acerca del arte y de todo cuanto permita descubrir la dirección del impulso expresivo.

d) La reconstrucción de las lecturas y contactos con hombres de letras, que permiten seleccionar los materiales de la formación de la personalidad creadora. Es célebre el estudio de J. L. Lowes *The Road to Xanadu*, en el que se recorren las vías culturales de la poesía de Coleridge[3].

e) La reconstrucción de la estructura psíquica del autor con ayuda de la psicología. También aquí dejamos aparte el método psicoanalítico cuyo objetivo es la reconstrucción de la complejidad interior del artista mediante el empleo de la obra simplemente como síntoma neurótico, como documentación

[3] Boston, 1927, 1930.

patológica[4], y nos referimos en cambio a la reconstrucción de la parte de la estructura psíquica que puede ser comparada con determinados contenidos y formas de la obra, como vemos, por ejemplo, en el estudio de J.-P. Richard sobre Stéphane Mallarmé o en algunas páginas famosas de Leo Spitzer. En ambos casos, tenemos un tipo de investigación que necesita un término propio, y que bien podría ser el de *psico-estilística*.

El procedimiento favorito de Leo Spitzer, que él mismo llamó «circular» («Zirkel im Verstehen»), consistía en reunir las impresiones aberrantes respecto al uso, los trazos estilísticos sobresalientes y singulares, para buscar después «el común étimo espiritual, la raíz psicológica». «Lo que (al especialista) se le exigirá hacer será... trabajar desde la superficie hacia el 'centro vital interior' de la obra de arte: en primer lugar, observando los detalles que se manifiestan en la superficie de una obra determinada (y además las 'ideas' expresadas por un poeta sólo son uno de los trazos superficiales de una obra de arte); a continuación, reagrupar esos detalles y procurar integrarlos en un principio creativo que puede haber estado en el alma del poeta, y por último, volviendo a los demás grupos de observaciones, investigar si la 'forma interior', que se ha constituido mediante tentativas, corresponde al conjunto de la obra. Al cabo de tres o cuatro de estos 'viajes de retorno', el especialista estará capacitado para establecer si ha encontrado o no el centro que da la vida, el astro del sistema planetario; sabrá entonces si en verdad se halla instalado definitivamente en el centro, o si se encuentra en una posición 'excéntrica' o periférica.»[5] Por consiguiente, la obra es como un «sistema solar», que, sin embargo, pertenece a un «sistema más vasto». Existe un denominador común al conjunto de las obras de un *autor*, de una *época* y de una *nación*. Obsérvese que, en el método spitzeriano, la obra, mejor dicho, el detalle, pretende ser el punto de partida para alcanzar el centro; pero se le ha objetado que, posiblemente desde un centro intuido, Spitzer parte a la búsqueda de comprobaciones objetivas.

---

[4] Cfr., por ej., Marie Bonaparte, *Edgar Poe: Étude Psychanalitique*, París, 1933, o bien el estudio de las 'imágenes' shakespearianas de Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge, 1935. Véanse las reseñas de Mario Praz, respectivamente: «Poe davanti alla psicanalisi», *Studi e svaghi inglesi*, Florencia, 1937; *English Studies*, XVIII (1936), págs. 177-181.

[5] *Linguistics and Literary History*, cap. I, homónimo, Princeton, 1948.

En *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, de Jean-Pierre Richard[6], la investigación versa principalmente sobre el conjunto de las imágenes, y se dirige al descubrimiento de «temas» (palabra que Richard emplea más o menos con el mismo significado que los estructuralistas atribuyen a «paradigma»). «Tema» es un principio concreto de organización, un objeto «alrededor del cual un mundo tiende a constituirse y a desplegarse». La búsqueda de los temas puede llevarse a cabo basándola en la frecuencia estadística, si bien Richard encuentra que el procedimiento tropieza con algunas dificultades, como, por ejemplo, el hecho de que el tema sobrepasa a menudo, en extensión, a la palabra y que es erróneo suponer que la palabra vaya a permanecer semánticamente idéntica en cada ocasión, ya que las definiciones semánticas son relativas y que los «significados sólo existen de manera global y polisémica, en constelaciones difícilmente reductibles a rígidas categorías». Las imágenes temáticas son estudiadas en su sistema, es decir en sus variaciones y oposiciones. Además, al criterio de frecuencia, debería añadírsele una consideración topológica del tema, ya que la iteración no tiene siempre valor indicativo, y quizá sea más importante ver la imagen en sus puntos neurálgicos del espacio interior. En Mallarmé, por ejemplo, el tema de la *desnudez* domina la esfera erótica, pero, a partir de ésta, se extiende también al sueño estético y metafísico. Lo que cuenta es, por lo tanto, la presencia de la imagen de la desnudez en el mundo espiritual.

En el sistema, los temas están organizados: se combinan según leyes del *isomorfismo* y de la búsqueda del *mejor equilibrio;* se asocian en *parejas de oposición* y en *sistemas múltiples compensados.* Por ejemplo, Mallarmé oscila, en su concepción de la Idea, entre *apertura* (idea diseminada, vaporizada) y *clausura* (idea recogida, concentrada), oposición que se encuentra, eidéticamente, y se satisface en las imágenes recurrentes del *abanico*, el *libro* y la *danzarina.*

En la fase propedéutica al método es un procedimiento muy delicado el de la explicación de la polisemia del símbolo (en Mallarmé, el *blanco* puede encarnar la virginidad, la frigidez, la belleza de una apertura, de una libertad, etc.), así como el de establecer las relaciones entre las diversas connotaciones.

[6] París, 1961.

Un «tema» puede ser comprendido en su profundidad con el auxilio de otro tema, y se puede proceder, según leyes de analogía y homología, a establecer las equivalencias.

Así pues, el método de J. P. Richard podemos compendiarlo del siguiente modo:

a) Estudio cuidadoso de los elementos biográfico-psicológicos en relación con la aparición de determinado número de expresiones significativas.

b) Elaboración de grupos eidéticos complejos con el concurso de todos los escritos del autor.

Es muy importante observar que la utilización biográfico-psicológica huye de todo riesgo «determinista». Richard se preocupa de precisar que «la biographie, même souterraine, ne peut rendre compte... de la création littéraire; elle n'est qu'un élément parmi d'autres, dont l'interprétation doit servir à une compréhension globale du project créateur»[7].

Por ejemplo, Mallarmé adolescente sufre los traumas de la muerte de la madre, de la hermana y de una amiga (Harriet Smyth), que este autor considera como interrupción del único lazo de armonía entre él y el universo. De todo ello, sólo consigue soledad, aislamiento, rebelión cósmico-religiosa, hasta sentir cierto júbilo blasfemo. Su apartamiento de Dios agrava la crisis con la adición del sentido de culpa y esterilidad. Imposible lanzarse hacia el Azul porque no es posible el amor; el corazón se ha pervertido y la pluma es árida. Mallarmé descubre el «mal» baudelairiano.

Richard asocia, homológicamente, los términos sensibles de la fantasía poética con este clima psicológico: el espacio endurecido y cerrado tiene sus equivalencias en el tema de la *ventana* y en lo *gélido del azul*. El *cristal* no acoge al deseo, sino que lo detiene; porque, mientras deja pasar la mirada, detiene el gesto de la ascensión y de la posesión. El *azul* está paralizado en el *cristal*, con lo que se asocia la idea de lo inaccesible *(glaciares, picos nevados)*. También se construyen otras equivalencias, por ejemplo, la del *cristal* y la *lápida sepulcral* y, por consiguiente, la de la *ventana* y la *tumba (Hérodiade)*, y la del *cristal* y el *espejo (Igitur)*; además, el conjunto *cristal-espejo-tumba* se asocia por extensión a la *página blanca*. Con la *frialdad*, se rela-

[7] *Op. cit.*, pág. 73.

ciona el tema del *desnudo* (la carne virginal está «*glacé*», «*glaçante*»; es famosa la frigidez del poeta). Y también: la *inmovilidad gélida del azul* encuentra la equivalencia afectiva de la *monotonía* y la *ironía* (el cielo esquivado está cercano e inaccesible al mismo tiempo). El azul penetra en los objetos (en el sonido de las campanas, en las aves), se introduce en el alma y la deja vacía —«*hantise de l'Azur*», etc. Incluso se llegan a establecer, para la idea del cristal, equivalencias fonológicas: *vers* ~ *verre* ~ *hiver*; *verrerie* ~ *rêverie*[8].

1.4. La tentación de establecer, en abstracto, una serie de correspondencias fijas entre hechos fisio-psicológicos y hechos estilísticos *(tipologías psico-estilísticas)* ha servido de inspiración a la ardua obra de Henry Morier *La psychologie des styles*, en la que se distinguen setenta tipos de estilo agrupados en ocho categorías: «les caractéres faibles, délicats, équilibrés, positifs, forts, hybrides, subtiles, défectueux»[9].

1.5. En teoría, la biografía *no le es necesaria* a la obra. El arte no es copia de la vida. Una obra que sólo se pudiese comprender gracias a la biografía no sería arte. Es preciso hablar de *corroboración auxiliar de la interpretación*, o, en sentido estructuralista más riguroso, de posibilidad de *cotejos paralelísticos u opositivos*. Cuando un dato biográfico penetra en la obra, *pertenece a la obra*; y, así como antes se localizaba en la estructura psicológico-existencial del artista (la interpretación correspondía

[8] Charles Mauron es el teórico francés de un acercamiento psicoanalítico prudente, que tiene cosas del método de Spitzer y del de Richards. Aquél resume del siguiente modo los puntos principales de su metodología («psychocritique»): «1. Diverses oeuvres d'un auteur (et dans le meilleur cas, toutes ses oeuvres) sont superposées comme des photographies de Galton, de façon à en accuser les traits structurels obsédants. 2. Ce qui est ainsi révélé (et accepté tel quel) fait l'objet d'une étude qu'on pourrait dire 'musicale': étude des thèmes, de leurs groupements et de leurs métamorphoses. 3. Le matériel ainsi ordonné est interprété sous l'angle de la pensée psychanalytique: on aboutit ainsi à une certaine image de la personnalité inconsciente, avec sa structure et ses dynamismes. 4. À titre de contre-épreuve, on vérifie, dans la biographie de l'écrivain, l'exactitude de cette image (la personnalité inconsciente étant évidemment commune à l'homme at à l'écrivain).» Cfr. «La psychocritique et sa méthode», en *Théories et Problèmes*. Contributions à la méthodologie littéraire, Copenhague, 1958, págs. 104-116. Véase, para una animada discusión del método, a J. Cruickshank, «Psycho-criticism and Literary Judgement», *The British Journal of Aesthetics*, IV, 2 (1964), págs. 155-159.

[9] Ginebra, 1959.

al psicólogo), ahora se sitúa en la estructura estética de la composición (la interpretación atañe al crítico literario).

La biografía no sólo no es necesaria a la obra, sino que, además, tampoco añade nada a su *valor*. *The Tragedy of Hamlet* no ganaría en valor ni en profundidad por mucho más que conociésemos sobre la vida de Shakespeare. El excelente retrato que Betty Miller ha hecho de Robert Browning[10], a pesar de que arroja mucha luz sobre las relaciones amorosas del poeta con Elizabeth, no modifica nuestro criterio sobre los *Sonnets from the Portuguese*. El episodio del asesinato de Boggs en el cap. 21 de *Huckleberry Finn*, exactamente paralelo a una experiencia del joven Clemens, no se enriquece en nada por la documentación biográfica[11]. Sin embargo, la *corroboración auxiliar*, no sólo apoya la interpretación, en casos determinados, sino que da *respiro* a la obra, la sitúa en un *espacio*. Volviendo al episodio de Boggs en *Huckleberry Finn*, tiene un valor especial en la psicología de Clemens el trauma juvenil, junto a otros traumas análogos, y se convierte en algo digno de señalar la comparación entre la estructura traumática de Clemens y determinadas conductas imaginativas de Mark Twain, como, por ejemplo, la huida fluvial de Huck.

1.6. La psicología —o con mayor exactitud, el *psicoanálisis*— ha sido objeto de aplicación en literatura a partir de los estudios literarios de S. Freud, quien, no obstante, se empeñaba en defender que sus investigaciones nada tenían que ver con la crítica literaria. Era perfectamente consciente de estar usando la literatura no como tal, sino como un documento más de la personalidad del escritor. En una palabra, la estudiaba como síntoma de las neurosis de éste. Freud sabía, pues, que estaba instrumentalizando el objeto artístico. Muchas obras han sido escritas, consciente o inconscientemente, dentro de la línea de este tipo de intención, de un modo paralelo a la fruición propia del arte; obras en ocasiones excelentes, como, por ejemplo, el famoso estudio sobre las neurosis de E. A. Poe, de Marie Bonaparte. Cualquier bibliografía especializada puede corroborarnos cuanto acabamos de decir. Lo que ahora nos interesa añadir —si bien rápidamente— es la reciente trayecto-

[10] *Robert Browning; A Portrait*, Londres, 1952.
[11] Bernard de Voto, *Mark Twain's America*, Boston, 1932.

ria que ha seguido el psicoanálisis bajo el influjo del estructuralismo, a raíz del pensamiento de Jacques Lacan. En la escuela de éste no se habla de subconsciente como de esfera genética subyacente a las estructuras manifiestas, sino de *presencia* del inconsciente *en el* lenguaje manifiesto. El inconsciente se aferra como puede a la lengua, y en ella se encuentra bajo la mirada de todos, como la famosa carta de E. A. Poe[12]. Este concepto —que se enlaza de manera consciente con los estudios de Saussure sobre los anagramas inconscientes de la poesía clásica antigua— ha conferido un interés especial a la forma física del lenguaje, al significante, y se ha hablado de su tendencia a la autonomía. Saussure afirmaba que algunos versos —por ejemplo, los saturninos— llevaban en sus articulaciones fónicas la obsesión verbal de un nombre:

Taurasia Cisauna Samnio cepit

por ejemplo, sería legible según la palabra SCIPIO:

cĭ + pĭ + ĭo[13]

Puede consultarse para este tipo de investigación y de todas sus implicaciones, incluidas las teóricas, el excelente estudio de Stefano Agosti sobre la poesía moderna[14].

Es evidente que los trabajos de este tipo se desvían mucho menos del objeto poético de cuanto lo hicieran las primeras investigaciones freudianas; e incluso pueden no desviarse en absoluto siempre que el nivel inconsciente *in praesentia* sea un nivel de la complejidad estructural —de múltiples niveles— del objeto artístico. Y esto se deberá a la mente crítica.

---

[12] Cfr. *Écrits*, París, 1966, y en particular «Le séminaire sur 'La Lettre volée'».

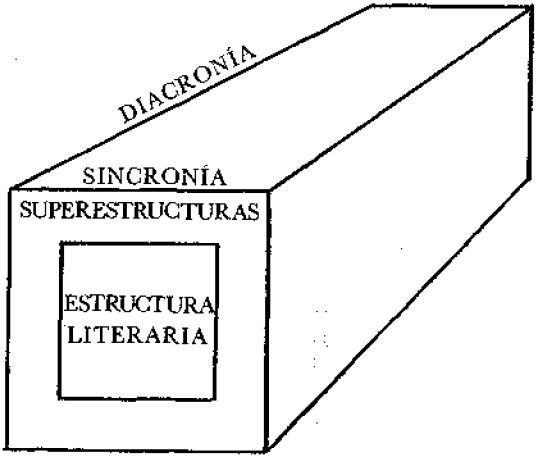
[13] J. Starobinski, *Les mots sous les mots*, París, 1971.

[14] *Teoria e pratiche d'analisi*, Milán, 1972.

El método histórico

2.1. La estructura sociocultural interseccíona la estructura de la interioridad del artista y, por consiguiente, la estructura de la obra. Los elementos socioculturales se encontrarán, pues, en la personalidad y en la obra, en interacciones especiales con otros elementos de género diverso.

2.2. Para cualquier consideración sobre la historia y la obra del artista son útiles los conceptos de *diacronía* y *sincronía* que los estructuralistas de cualquier disciplina han extraído de la lingüística saussuriana. La *diacronía* abarca una sucesión



cronológica de hechos; la *sincronía* representa un corte transversal en la diacronía y una consideración de los hechos «presentes» en el corte como *patterns* de elementos relacionados.

Kubla Khan, de Coleridge, se presenta en sí como composición de elementos lingüísticos (formales y semánticos) con-

temporáneos y coherentes. La estructura es autónoma, autosuficiente, aunque al mismo tiempo cada elemento (ritmo, léxico, sintaxis, imágenes, etc.) constituye un momento de la propia historia (comprendida, como es natural, su oposición negativa respecto al pasado). *Por lo tanto, el corte sincrónico sorprende a la historia en un momento de su acontecer.*

Toda composición representa un corte en una diacronía, y también lo es un estadio cualquiera en la génesis de la obra, lo que sugiere un nuevo ángulo de enfoque en la cuestión de las variantes (II: 2.12).

2.3. Después del corte, como es lógico, la historia continúa. Así, tenemos una historia que acaba en *Kubla Khan* y una historia que comienza a partir de ese momento —historia de cada uno de sus elementos compositivos. En especial, se podrían ver las nuevas estructuras (estructuras-superestructuras) en que aparecerán su composición métrica libre y su cualidad lingüística sugestivo-simbólica. Otro aspecto muy interesante se halla constituido por la reaparición de la sincronía de la composición en las diferentes superestructuras de los tiempos sucesivos; es decir, en las nuevas recepciones, en cuya consideración diacrónica selectiva consiste la *historia de la crítica.*

2.4. La distinción *diacrónica* se logra fácilmente prescindiendo de los elementos *in praesentia* y pasando a los elementos que se encuentran *tras* el corte sincrónico, y que, como tales, no pertenecen a él. Por ejemplo, el léxico de Keats abunda en palabras de Milton, Spenser e incluso isabelinas, las cuales, en su calidad de arcaísmos, forman parte de la estructura de su obra y, en muchos casos, de sólo sus poesías líricas; pero la reivindicación que el siglo XVIII hace de Milton y Spenser, que incluso constituye la premisa, *no está* en la estructura. O de otro modo: el principio de la «wise passiveness» de Wordsworth es un elemento estructural del tiempo, paradigmático del Romanticismo, aunque al Romanticismo no le pertenece la gradual reafirmación del siglo XVIII de una poesía *expresiva* frente a una poesía *imitativa.*

2.5. *Esta distinción entre sincronía y diacronía es, digámoslo en dos palabras, un artificio científico que pretende ofrecer un instrumento útil de pensamiento y de trabajo.* En la realidad, los dos momentos

no pueden encontrarse diferenciados tan categóricamente. En cada acto de composición o de recepción sincrónica, existe la conciencia de un preexistir, sin el que no es concebible el pensamiento ni la acción (y además, la mayoría de las veces, se tiene también la conciencia de un *después)*.

2.6. A efectos de una estricta consideración sincrónica, la dimensión diacrónica (histórico-genética) no interesa. Carece de interés conocer la etimología de las palabras de *Kubla Khan*.

2.7. Pero hay algo que interesa y que trasciende de los límites de la composición. *Ese algo se halla inserto en otras estructuras (superestructuras);* por ejemplo, las situaciones coetáneas social, religiosa, científica y artística (que no se limitan tan sólo a la literatura); y estas estructuras interseccionan la composición en alguna de sus partes. *Por consiguiente es posible una consideración sincrónica más vasta, un corte que comprenda el flujo total de la historia considerado en un momento de su acontecer.* Y no sólo esto, sino que dicha consideración es *necesaria* al crítico que desee ver la obra en su ambiente originario, el cual sentirá cada vez más la necesidad de ello a medida que aumente la distancia con la aparición histórica de la composición.

Podemos preguntarnos cuáles son las relaciones entre la obra y la situación social del tiempo (por ejemplo, si son significativas las relaciones entre público isabelino y teatro popular; o bien, durante el siglo XVIII, entre poesía clasicista y cultura); cuáles las relaciones entre *ethos* y contenidos poéticos (por ejemplo, la «Chain of Being» y la estructura de la *Tempest* de Shakespeare); qué pensaban los isabelinos del delito de venganza respecto al *Hamlet* de Shakespeare y a muchas obras de venganza; o cuáles son las estructuras históricas del pasado evocadas en el presente por el gusto y la cultura (John Donne y los Metafísicos en la poesía inglesa y americana del siglo XX), etc.[1].

2.8. Debemos precisar que, en una estructura sincrónica, determinados elementos del corte pueden ser *puntos de llamada*

[1] Para una discusión detallada sobre la estructura sociológica de la poesía (desde el punto de vista de una estética histórico-materialista, aunque alejada de la concepción dialéctica de tipo lukacsiano, y, por el contrario, estructuralista), con numerosos ejemplos desde el teatro griego hasta Eliot y Maiakovski, véase a G. della Volpe, *Crítica del Gusto*, cit., cap. I.

de otros elementos, diacrónicos, que, a pesar de pertenecer al pasado, están *presentes* en la estructura. La oposición antinómica respecto al petrarquismo hace que éste *se halle presente* en Donne; el lenguaje de Leigh Hunt y el de Spenser hacen acto de presencia en Keats, mientras que los clásicos latinos *están presentes* en la poesía imitativa de Pope; cuando se estudia una composición en la superestructura de la obra total del autor, los elementos de atracción se separan de los varios puntos cronológicos del pasado y del futuro, en el ámbito de la carrera artística del autor, para estar presentes en la composición estudiada, etc. En resumen, una estructura sincrónica se actualiza también mediante una recomposición sincrónica de elementos diacrónicos arrancados de las leyes de la sucesión histórica.

2.9. Precede, entonces, la contemplación estructural (coherencia de las relaciones), una serie de «aclaraciones» y «verificaciones», que van desde la simple consulta del diccionario hasta lecturas de documentos. Como elementos auxiliares de estas aclaraciones, se usan a menudo las *monografías de la época*, tales como las de G. M. Young, *Victorian England. Portrait of an Age*, o de E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, o bien las *puntualizaciones semánticas* del tipo de las de W. Empson, *The Structure of Complex Words*[2], donde se reconstruyen cuidadosamente los valores, incluso los connotativos, de *palabras-clave (key-words)*, aunque muy a menudo tales auxilios son ofrecidos por *obras diacrónicas*. Éstas (copiosas desde los tiempos de Brunetière y Taine) han sido escritas con el fin de ofrecer una visión evolutiva de las formas y los contenidos, basándose en una especial concepción de la historia, constituida por fuentes, influjos, comparaciones, determinaciones, etc. De este tipo son las habituales *historias literarias*. También son útiles en mayor o menor grado: la *historia de las ideas*, que puede delimitar determinados valores fijos para la duración de una cultura y reconstruir el *ethos* exacto de un momento (difiere de la historia de las filosofías porque intenta captar la concepción de vida contingente y efectiva de una mayoría, con sus probables verdades, conscientes e inconscientes, sus sentimientos, la persistencia de lo antiguo y la lenta infiltración de lo nuevo, las superposiciones de ciencia y creencia, etc.); *la búsqueda*

[2] Respectivamente: Londres, 1936; Londres, 1943; Londres, 1951.

de las fuentes y los influjos, que, sometida quizá más que cualquier otra actividad diacrónica a la «falacia» determinista de la historia y que, si se aplicase *ad absurdum*, remitiría, paso a paso, hasta los orígenes de la historia literaria, es indispensable, sin embargo, allí donde el poeta establece una especie de contrapunto con un modelo histórico (es el caso de la «imitación» clásica en los poetas del siglo XVIII); la *historia de las imágenes y de los temas* (por ejemplo, la del petrarquismo) o la más evolucionada *tópica histórica* (la de E. R. Curtius), que, una vez aceptada la continuidad de nuestra cultura europea desde la antigüedad clásica hasta la Edad Media y los tiempos modernos, se dispone a realizar la búsqueda de los *topoi* o estructuras internas constantes que reaparecen históricamente con variadas formas (se trata a menudo de formas retóricas pero, al mismo tiempo, de valores espirituales); la *historia de los estilos (Stilgeschichte)*, con la caracterización de los aspectos genéricos y comunes de cada época: barroco, gótico, rococó, impresionismo, etc.; la *historia del gusto*, que puede ofrecer cuadros sincrónicos muy útiles, mediante la comparación de las varias artes y los varios temas, comprendidos los estilos del mobiliario y las modas del vestido; la *historia de las poéticas* y la reciente *crítica arquetípica*, que investiga la clase de formas análogas a que pertenece una obra literaria determinada, mediante la utilización de los estudios de antropología cultural y fundándose en la tesis de Jung sobre la presencia inconsciente de lo primitivo en el hombre moderno (el principal teórico es, como hemos tenido ocasión de recordar, Northrop Frye, el cual defiende la posibilidad de una propia y verdadera ciencia de la literatura entendida como evolución de una serie bastante sencilla de categorías primitivas).

2.10. El método *estilístico-sociológico* de Erich Auerbach, que estudia los rasgos del estilo en relación con el *ethos* coetáneo, es, sin lugar a dudas, la aplicación suprema del historicismo verificado continuamente en el detalle artístico, e incluso observado en dicho detalle. Auerbach selecciona unas «muestras» y «estas muestras son... analizadas, por así decirlo, al microscopio, desde el punto de vista de su estructura, de sus aplicaciones y significados, a través de una serie convergente de minuciosos relieves lingüísticos, estéticos, históricos, sociológicos y filosóficos... en modo tal que se pueda 'sacar fuera todo lo que esté

comprendido en el texto', y conseguir una caracterización, no sólo del autor en sí, sino también de su época histórico-literaria, y, en definitiva, de todo el estrato del que la muestra es aceptada como símbolo representativo concreto»[3]. El método de Auerbach se asemeja al de Leo Spitzer —a quien Auerbach sucedió en la cátedra de Marburg en 1929—: éste contempla el microcosmos del espíritu de un autor a cuya órbita son atraídos los detalles de la obra, mientras que el otro contempla un macrocosmos en el que el espíritu del tiempo precede a las fuerzas que se descubren en detalles del estilo: microsíntesis, macrosíntesis.

2.11. Como ya hemos dicho, las relaciones interestructurales se estudian con gran eficacia, más que en el plano de las causalidades (a menudo discutibles), en el de las *homologías*[4]. Es interesante ver cómo la estructura literaria puede repetir, paralelística u opositivamente, la estructura de la producción económica. Un interesante ejemplo nos lo ofrecen dos estudios de Lucien Goldmann, «Introduction à une étude structurale des romans de Malraux» y «Nouveau roman et réalité», ambos en *Pour une sociologie du roman*[5], que contiene además dos escritos teóricos, «Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman» y «La méthode structuraliste génétique en histoire de la littérature». En estos estudios, que se remontan con toda claridad a la teoría de la novela *(Die Theorie des Romans)*[6] de G. Lukács, se defiende la tesis de que la forma de la narrativa y la situación social coetánea muestran una *rigurosa homología*. La estructura de una sociedad que produce para el mercado (valor de cambio) revela la desaparición de la relación auténtica con la calidad de los objetos y de los seres humanos; la estructura de la novela pone de manifiesto la rebelión de unos pocos que se entregan a la investigación de valores auténticos,

[3] Aurelio Roncaglia, *Introduzione* a la ed. it. de *Mimesis*, de Erich Auerbach, Turin, 1956, pág. XXI. Ed. orig.: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berna, 1946.

[4] El concepto de *homología* se deriva de las ciencias biológicas: formas que manifiestan la misma función. Spengler adoptó el término para aproximar la plástica griega a la música instrumental nórdica, y la época de Plotino a la de Dante. La presencia de la poesía de John Donne en la literatura moderna de lengua inglesa es una presencia homológica.

[5] París, 1964.

[6] Berlín, 1916.

la desvalorización del individuo (hasta llegar a la *ausencia* en Samuel Beckett) y la deificación marxista (cfr. la novela de Alain Robbe-Grillet).

Al presentar esta relación entre estructura social y estructura literaria, Goldmann tiende a diferenciarse de los sociólogos marxistas cuando defiende que la obra literaria no es una simple proyección de la conciencia colectiva; que la relación entre pensamiento colectivo y creación individual no estriba en la *identidad de los contenidos*, sino en una *homología de estructuras, las cuales pueden manifestarse con contenidos imaginarios completamente distintos a los contenidos reales de la conciencia colectiva* (libertad del artista), y que el carácter social de la obra se encuentra en el hecho de que el individuo no podría nunca, por sí solo, construir una estructura mental coherente del tipo que llamamos «visión del mundo».

El estructuralismo de Goldmann aparece claro en la afirmación de que las formas no establecen entre sí relaciones de *causalidad* (historicismo), sino, precisamente, de *homología*. La formación de la relación entre estructuras económicas y manifestaciones literarias se explica como nacimiento en el pensamiento burgués de la categoría de la mediación, como subsistencia de cierto número de individuos problemáticos (artistas, filósofos, teólogos, hombres de acción, etc.), como insurrección de un descontento afectivo, *no conceptualizado*, y como constitución de valores de alcance universal en el interior de dichas sociedades.

El grupo social inicia un proceso de estructuración que tiende a dar una respuesta coherente a los problemas de las relaciones hombre-hombre y hombre-cosas. Pero dicho proceso no logra (salvo en contadas excepciones) una verdadera coherencia. Es labor del gran escritor crear una estructura que *corresponda* a aquélla hacia la que *tiende* el grupo social. Y he aquí también la diferencia entre *sociología de los contenidos* y *sociología de las estructuras;* la primera considera la obra como un reflejo de la conciencia colectiva; la otra, como uno de los elementos constitutivos de cuanto permite a los miembros del grupo *tomar conciencia* de lo que ellos piensan y sienten sin saberlo.

Como otro ejemplo de *homología* de este tipo se puede señalar la relación que se establece en el siglo XIX americano entre el trayecto que recorre la Gracia según la teología puri-

tana del siglo XVIII y el proceso de simbolización en autores como Hawthorne y Melville. La Gracia sigue la vía de los sentidos, llega a lo invisible a través de lo visible, y por esto el puritano concentra su atención en los casos de la vida y se deja iluminar anagógicamente por éstos (o sea, aplica a la experiencia ordinaria los procedimientos de la exégesis bíblica). El escritor fantástico (es posible que en neto contraste con el puritanismo) escruta una situación empírica y aguarda de la experiencia una iluminación simbólica[7].

2.12. Se pueden utilizar las *variantes de redacción* para localizar las tendencias que han servido de guía al escritor en sus decisiones («historia interna» de la aventura expresiva de un autor que ha meditado en su lucha, por decirlo a la manera de Contini, de «aproximación al valor»[8]) y para la reconstrucción de varios «sistemas» en el transcurso de una elaboración. «La crítica de las variantes —ha dicho Cesare Segre— siempre ha tenido numerosos adversarios. Una vez que la obra literaria ha alcanzado su estadio definitivo, completo y autosuficiente en sí, los intentos precedentes del escritor (se dice) tienen poco interés. Una serie de consideraciones corroboradas involuntariamente por los "variantistas" más ingenuos, que confunden la versión definitiva cronológica con la cualitativa, reduce el análisis de las variantes a una salmodia en la que lo feo deja lugar a lo hermoso, lo impreciso a lo preciso, etc. En realidad, las varias fases de la elaboración de una obra constituyen "sistemas" completos: la sustitución de una forma, de una palabra o de un episodio en otros precedentes sólo produce en raros casos un incremento localizado de belleza, mientras que contribuye con mayor frecuencia a la institución de un nuevo "sistema" a cuya perfección total está destinada la

[7] Cfr. mi «Struttura semantica del grande simbolismo americano», cit., páginas 29-31, y otros muchos estudios sobre el fenómeno, por ej.: Agostino Lombardo, *Realismo e simbolismo*, Roma, 1957; *La ricerca del vero*, Roma, 1961.

[8] Para este método, véase, en Inglaterra, M. R. Ridley, *Keat's Craftsmanship*, Oxford, 1933, en cuya introducción se lee: «We can study (a poet's) craftsmanship, watch his imagination at work on its materials, see what he was trying to do and how far he succeded, watch him make his blunders and learn from them, as he finds out by degrees how to use his tools, and so approaches nearer and nearer to the ideal that still eludes him. And sometimes, when we are lucky, we can surprise him in the act of creation, seeing not only the finished statue but also the strokes of the chisel.»

aportación de cada nueva variante. Desde el punto de vista cognoscitivo, la posibilidad de comparar dos o más "sistemas" sucesivos aboca a tomar los elementos del contexto (en vez de en oposición genérica con sus posibles "sinónimos" en las instituciones lingüísticas y estilísticas) en oposición con elementos precisos a los que aquéllos, en el sentimiento lingüístico y estilístico del escritor, han disputado la preferencia.»[9]

2.13. También respecto a la historia en sentido evolutivo, el escritor o crea paralelamente a determinadas instituciones (por ejemplo, los géneros literarios o los estilos colectivos) o en oposición a éstas. «Toute oeuvre d'art —dice Sklovski— est créée en parallèle et en opposition à un modèle quelconque.»[10] Así pues, la praxis conocida por los lingüistas saussurianos de la oposición *langue/parole* se hace extensiva a todo aspecto compositivo.

2.14. Hemos hablado de la utilidad de los conocimientos superestructurales (biografía e historia) en sentido sincrónico. Pero también es útil, sin lugar a dudas, la investigación en sentido *diacrónico* de las formas y los contenidos en relación con una obra. Ofrece otro *respiro* al conocimiento literario, al que *ahora se le añade una dimensión profunda (perspectiva)*.

2.15. Queda aún por considerar el corte sincrónico en su distancia histórica, problema sincrónico-diacrónico de ardua solución teórica. ¿Cómo podemos ver la obra de un pasado remoto? ¿Mediante una reconstrucción capilar y erudita de sus estructuras coetáneas y de su presencia en esas estructuras, anulando todas las interpretaciones sucesivas no suficientemente eruditas, o bien verla en su presencia actual, en su inserción en las superestructuras de hoy, sin preocuparnos por su realidad originaria?

Las aproximaciones temporales, la lectura de ayer, la lectura de hoy, significan llevar la obra de arte a las superestructuras de ayer, o de hoy (superestructuras socioculturales

[9] Cfr. Cesare Segre, «Due appunti su Antonio Machado», «Le varianti di *Soledades VI*», en *Quaderni Ibero-Americani. Studi di lingua e letteratura spagnola*, Turín, Publ. Facultad de Magisterio, 31, 1965, págs. 147-152.

[10] Cit. en B. Eichenbaum, «La théorie de la *Méthode Formelle*», en *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes*, etc., cit., pág. 50.

presentes en la estructura psíquica del receptor). La *historia de la crítica* es la contemplación con cierta perspectiva, diacrónica, de las reinserciones significativas de la obra en nuevas estructuras. La poesía no se detiene en su tiempo —como bien ha dicho M. Praz—; si está detenida, está muerta, es decir no tiene nada que comunicar fuera de su tiempo; si se mueve en el tiempo, no permanece siendo ella misma[11]. Su vida se encuentra efectivamente en las interacciones, condicionantes y condicionadas, de los elementos de las estructuras. Tomemos, por ejemplo, el aspecto racionalista de las superestructuras de la Ilustración: la obra de Shakespeare, según éstas, se convierte en «naturaleza no corregida por el arte»; considerada dentro de las superestructuras post-simbolistas, es una selva de símbolos, irracionales, pre-hermenéuticos; con Freud, aflora en Hamlet el complejo de Edipo.

¿Entonces? ¿Desechamos los auxilios eruditos y nos abandonamos a lecturas «inocentes»? Sin embargo, una obra de un pasado remoto, y en ocasiones de un pasado no remoto, es monstruosa como obra contemporánea. ¡Chaucer contemporáneo de Dylan Thomas! ¡Y nosotros contemporáneos de Chaucer! El problema parece muy complejo, pero en realidad es bastante simple: la obra del pasado tiene necesidad de una reconstrucción ambiental; no obstante, esta reconstrucción tiene lugar en nuestro tiempo; así pues, con razón decía Contini que «definir EN LA historia es definir en NUESTRA historia»[12].

2.16. Un historicismo especial, que se opone netamente al «estaticismo» de toda visión sincrónica, es, en Italia, el que programó y experimentó Walter Binni, quien consideraba «la poesía dentro de una estrecha relación con toda la personalidad dinámica del poeta en sus experiencias y dimensiones históricas, literarias, culturales y morales, para reconstruir cada una de las personalidades poético-históricas dentro de la tensión expresiva de su tiempo, en su diálogo con la contemporaneidad literaria y con la tradición, en la problemática general de la historia de una sociedad y civilización: en resumen, en la ge-

[11] «Critica storica e critica di valore», *Paragone* (1964), págs. 28-42.

[12] «Preliminari sulla lingua del Petrarca», *cit.*, pág. VIII. En general, para estas discusiones, se puede leer también, con provecho, a R. Wellek, «The Mode of Existence of a Literary Work of Art», *Southern Review*, 7, 1942; y a J. W. Krutch, *Experience and Art*, Nueva York, 1932, págs. 180-189.

neral conexión de la poética —concepto particular de *poética*— que recoge y conmuta en conciencia, voluntad y dirección artística, la compleja vida personal-histórica de los poetas y los estímulos vitales y culturales de las distintas épocas literarias. No en una serie continua y material de causalidad determinista, sino en la dialéctica y viva relación de nexos y grados de condicionamiento concreto, en que la especial e incluso histórica novedad de la poesía no sufre daño alguno, sino que es entendida y valorada genéticamente»[13].

[13] *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, 1963, pág. 13.

Breve consideración sobre los dos métodos discutidos

3.1. Retrocedamos un poco y recordemos que hemos considerado dos valores esenciales en la composición literaria: el valor (en realidad conjunto de valores) *firme* y analizable mediante procedimientos exactos (el componente fónico-sintagmático, al que podemos añadir el significado denotativo, léxico) y el valor *fluido*, difícilmente analizable en sentido empírico, que es el contenido *sugestivo*, al margen de los diccionarios y reconstrucciones filológicas. También hemos dicho que el aspecto fundamental distintivo del mensaje poético se reconoce hoy en día, con criterio bastante parecido, en la *ambigüedad*, que es precisamente la cualidad fluida, evocadora, del símbolo. En realidad, en virtud de este aspecto, el lector se hace partícipe de la fenomenología artística, y en gran parte se debe a este margen subjetivo (en cierto sentido *ad libitum)* el que la obra pueda vivir fuera de su autor y de su tiempo para convertirse en íntima posesión de cada uno de los lectores. La filología y la historia operan en el primer campo, pero nada pueden hacer en el otro, que es dominio, si acaso, de la moderna semiótica. Ya hemos visto que también se da cuenta de este margen la crítica de los ideales más objetivos y científicos (II: 0.6). No obstante, su diferencia respecto a los procedimientos místico-impresionistas es muy clara por el hecho de que dicha crítica considera el elemento fluido como un fenómeno objetivo de la obra de arte y lo estudia en las estructuras.

3.2. Es enorme el desprecio que sienten los filólogos y los históricos hacia la lectura simbolista de la obra, considerada única y exclusivamente como un ejercicio de fantasía, arbitrario, porque no se halla sujeto a las disciplinas de la recuperación de la historicidad del producto; en igual plano altivo se encuentra la censura de los lectores inmersos en el conocimiento

sugestivo de la palabra poética, que vive más allá de sus significados históricos.

Sin duda, en los límites, ambas lecturas son parciales. Una buena filología y una buena historia pueden estimular y dirigir (y no sólo limitar) el conocimiento fantástico; y es cierto que la llamada crítica académica ignora muy a menudo lo que recientemente ha indicado Roland Barthes, el generoso y perspicaz paladín de la «nouvelle critique»: que la muerte del autor, al borrar su nombre, restituye la obra a su verdad, es decir al enigma y al mito, y que las obras no permanecen «inscrites dans un procès de détermination dont une personne (l'auteur) serait l'origine», sino que, al contrario, son «traversée par la grande écriture mythique où l'humanité essaye ses significations, c'est-à-dire ses désires»[1].

[1] *Critique et Vérité*, París, 1966, págs. 60-61.

El método temático

4.1. La investigación del «sentimiento informador» de la obra es muy conocida en Italia por haber presidido gran parte de la crítica de Benedetto Croce y de los crocianos; no el sentimiento *antes de* la creación (método biográfico), sino *dentro de* la creación. En esencia, este método consiste en una interpretación del símbolo; es decir, en su reducción a términos discursivos (procedimiento de enucleación semántica, de parafrasis sintética y de alegorización). Debido a que olvida la estructura de los significantes y las relaciones entre significantes y significados, el método decae en una mera *crítica de contenido*. Alfredo Gargiulo pensó que el juicio crociano se movía solamente en el ámbito de los contenidos (en *Crisi di un'estetica*, en una reseña de *Poesia)*. El momento de la aprobación o desaprobación («calificar lo bello o lo feo en el instante en que son sentidos como tales» —función del gusto—) se acompaña, para Croce, de la «caracterización», que consiste en «determinar el contenido o motivo fundamental, refiriéndolo a una clase o tipo psicológico, al tipo y a la clase más próximos». Con lo que, señalaba Gargiulo, «se tiene la aceptación, en la crítica, de una mera psicología del contenido»[1].

En una buena *crítica temática*, el «tema» o «sentimiento informador» es considerado como centro de un conjunto semántico y de un organismo de significantes, y se lleva a cabo no sólo una verificación explícita centro-periférica análoga a la spitzeriana, sino que además es definido el mismo valor de la obra y su propia individualidad mediante la referencia continua a las formas. Ésta es la praxis crítica experimentada en Italia por Mario Fubini (podríamos denominarlo método *estilístico-temático)*. Oigamos sus mismas palabras: «es cierto que (los

[1] *Scritti di Estetica*, dirigidos por M. Castiglioni, Florencia, 1952, página 303 y ss.

críticos) no se proponen, o no deberían proponérselo, demostrar por qué una obra es bella, sino más bien decir *si* una obra es bella o no lo es, y puesto que una obra se presenta bajo infinitos aspectos a innumerables individuos, han de poner en claro *qué cosa* es propiamente en esa obra el sujeto del juicio de belleza, *cómo* ha de ser leída, vista u oída. A determinar ese *qué cosa*, ese *cómo*, el sujeto del juicio, se dirigen, o parece que se dirigen, todos sus esfuerzos: y ellos intentarán, para dicho fin, captar el tono de una poesía (¿y qué es una poesía, sino su tono?) con la definición del sentimiento predominante, o con la puesta en evidencia de algunos lugares típicos, que retengan nuestra atención sobre la obra. En uno y otro caso (ahora no importa decir si ambos métodos pueden encontrarse aislados o no están presentes en cada investigación), les servirán de ayuda a las clasificaciones hechas mediante la observación de la realidad, ya se trate de sentimientos, ya se valgan de las categorías en que se ha analizado la expresión a través de los siglos, y que todavía pueden ser útiles, siempre que se tengan presentes sus límites —por otra parte, ningún discurso crítico prescinde de ellas, y en todo momento se forjan otras nuevas...». Es evidente, pues, que la teoría de Fubini representa un intento de conciliar el método del contenido con el formalista. Y continúa: «Un arte del citar llamaría yo a la crítica estilística... del que ningún crítico debería prescindir, y quizá nunca hayan prescindido: un arte que persigue voces, momentos y aspectos que posiblemente escaparían a una crítica tendente a la definición del sentimiento inspirador, y del que son instrumentos las categorías de la antigua y nueva retórica, pero entendidas de tal forma que cada una de ellas no valga como partición por sí misma de la expresión, sino como punto de vista desde el cual puede ser considerada la expresión y a la que deja entrever en su totalidad. Por esto, yo puedo estudiar la elocución o la métrica de un escritor, la sintaxis o el léxico, o incluso algún fenómeno muy especial, estilístico o gramatical, por ejemplo los *encabalgamientos* en Tasso o la forma superlativa en Vico, y siempre sentiré en ese detalle el ánimo expresivo de mi autor, en el fragmento más exiguo que tenga ante mí, el mismo espíritu que se reconoce en toda la obra.»[2]

---

[2] «Legittimità e limiti di una critica stilistica», en *Critica e poesia*, Bari, 1956, páginas 100-102. Véase también «Ragioni storiche e ragioni teoriche della

4.2. Naturalmente, el método temático puede aplicarse mejor a las obras cuya sustancia afectiva y conceptual sea bastante consistente, tal como sucede con el Romanticismo.

4.3. La crítica temática puede llegar a ser una actividad importante siempre que se conciba desde un punto de vista moderno; es decir, si abandona la pretensión de exprimir la obra mediante una alegorización apodíctica, se percata de la naturaleza intrínseca del símbolo, *que no está para su traducción* (he aquí por qué es inadecuado este método respecto a los productos literarios cuyo núcleo referencial, parafraseable, sea mínimo —es famosa la torpeza crociana respecto a Mallarmé—) y cesa de menospreciar las obras en que no tenga expresión un sentimiento o un contenido conceptual, dedicándose, en cambio, al estudio de las interacciones simbólicas dentro y fuera de la obra; pero saldrá de sí misma para entrar en el ámbito del estructuralismo semántico, malquisto a la mayoría de quienes practican dicha crítica.

---

crítica stilistica», en *La critica stilistica e il barocco letterario*. Actas del segundo congreso internacional de estudios italianos a cargo de la Asociación Internacional para los Estudios de Lengua y Literatura Italiana, Florencia, s. f.

El método lingüístico

5.1. Como es obvio, la lingüística y la crítica literaria son dos disciplinas autónomas, si bien la primera puede servir de apoyo fundamental a la segunda. Aquélla ofrece:

a) Su exactitud objetiva en la descripción del tejido textual (fonético, fonémico, morfémico, sintáctico, léxico, puntuación, gráfico y compositivo —género literario, forma métrica, etc.— y, en menor medida, semántico: denotaciones-connotaciones)[1].

La utilidad del análisis lingüístico del texto, ante el que algunos ignorantes reaccionan con una irónica elevación de hombros, estriba en que la lingüística ofrece, junto a su descriptividad objetiva, una posibilidad de *sensibilización* al texto literario, que tiene mayor alcance de lo que pueden esperar esos ignorantes. Dicho análisis *verifica*, *modifica* y *promueve* la sensibilidad del crítico ante la página literaria. Verifica lo correcto de la intuición de los aspectos significativos del mensaje, impidiendo que se adelanten conclusiones genéricas e impresionistas; y promueve ulteriores hipótesis que han de verificarse, y que de otro modo nunca se hubieran formado en la inteligencia del crítico.

b) La identificación del «estilo» basándose en criterios de *norma* y *selección*, para los que es necesaria una rápida mirada hacia atrás. A partir del momento en que el idealismo alemán (en especial Karl Vossler) se opuso al positivismo racionalista y se negó a conceptuar los fenómenos de la lengua como hechos meramente materiales, considerándolos, en cambio, como manifestaciones exclusivas del espíritu, el concepto de estilo ha correspondido a la relación entre espiritualidad del hablante-escritor y realización lingüística. Premisa, ésta, que informa también el pensamiento de Ferdinand de Saussure

[1] R. A. Sayce, «Literature and Language», *Essays in Criticism*, VII, 1957.

y que se encuentra en el *Traité de stylistique* (1909) y *Linguistique générale et linguistique française* (1932), de Charles Bally, empeñado en la determinación de la subjetividad y, más aún, de la afectividad del lenguaje mediante un elástico concepto de *sinonimia*. El hablante elige *una* de entre las varias formas de expresión de la misma idea *(variantes stylistiques)* e imprime en la selección la propia expresividad[2]. Bally no se interesa por la lengua poética, pero ha abierto un nuevo campo a las investigaciones literarias. Paul Valéry había hablado de lenguaje poético como de «desviación» *(écart)* de la «norma», y la nueva estilística se ha constituido como «science des écarts»[3].

En Italia, la idea de una estilística como *estudio de la selección* fue teorizada y ejemplificada por G. Devoto en *Studi di stilistica*[4], donde se distingue un «lenguaje individual» de una «lengua colectiva» («institución») y se subraya la violencia que la segunda opera sobre la primera. Quien se ocupe de selecciones estilísticas, afirma Devoto, deberá considerar atentamente las *intenciones* del autor y la *institución lingüística* de la que se separa su lenguaje.

Estos conceptos de *lengua común* y *lengua subjetiva*, de *norma* y *selección*, a pesar del éxito indudable de muchos análisis de Devoto, ofrecen bastantes dificultades. G. Contini objetaba, en una reseña a los *Studi di stilistica*, que la *langue* de Saussure era inasequible fuera de la *parole*, por lo que la categoría de la *lengua común* de Devoto, basada en esta distinción, era mera «hipótesis de trabajo», y que las *selecciones* «reales» (no las «virtuales», que también son hipótesis) sólo eran el resultado de las correcciones de los autores[5]. También observó M. Fubini que *norma* y *selección* son «conceptos cómodos, construcciones intelectuales que sirven como términos provisionales»[6]. No hablamos, pues, del carácter evasivo, y a menudo ilusorio, de las *intenciones*. Añadiremos que presuntas características individuales se muestran como pertenecientes a grupos particulares

---

[2] Tr. it. G. Caravaggi, *Introduzione* y *Appendice* de C. Segre, Milán, 1963.

[3] Albert Henry, «La notion d'écart et l'étude du vocabulaire poétique», en Atti dell'VIII Congresso internazionale di studi romanzi, Florencia, 1960, II.

[4] Florencia, 1950. Cfr. además *I fondamenti della storia linguistica*, Florencia, 1951, y *Nuovi studi di stilistica*, Florencia, 1962.

[5] «La stilistica di G. Devoto», *Lingua Nostra*, XI, 2-3 (1950), págs. 51-57.

[6] *Critica e poesia*, cit., págs. 51-52.

de hablantes, y que incluso la ausencia de trazos subjetivos puede constituir un importante hecho estilístico, como sucede, por ejemplo, en el lenguaje burocrático.

Así pues, es en extremo delicado establecer la «norma» que nos permita distinguir las «desviaciones», y no debería hablarse de lengua común, en sentido genérico y abstracto, sino de un *sector* determinado y limitado de esa lengua, que significativamente se encuentra en relación con la *parole*.

Tiene mayor consistencia el criterio más moderno de *frecuencia*, que ha ganado prestigio en virtud de los cómputos electrónicos[7]. Indudablemente quien habla de estilo lleva implícito un *criterio comparativo*. Estilo significa *distinción de, sobresalir de*. Ya desde la infancia, con el uso habitual de la lengua, y desde la escuela, con el uso de la lengua cultural, adquirimos el sentido de la frecuencia, que, instintivamente, nos permite prever las cualidades fonológicas, gramaticales y léxicas, de determinada corriente lingüística. Este sentido nuestro de lo probable es satisfecho o contradicho. En el lenguaje poético, asistimos a un proceso de desautomatización de la lengua y, por consiguiente, a continuas contradicciones entre la espera y la realización, como dice Rosiello, de «un sistema imprevisible de combinaciones posibles»[8]. Ahora bien, existen dos modos de establecer el grado de desautomatización de la palabra literaria: la *experiencia individual* del lector, es decir la familiaridad con los textos que están en relación contextual significativa con la muestra seleccionada (el conocimiento de la poesía del siglo XVIII y de toda la poesía de Pope referido a una poesía de Pope; como también, por contraste, de la poesía metafísica del siglo XVII y de la poesía de Coleridge), o bien el *cómputo estadístico electrónico (estiloestadística)* con cuidadas tomas de sectores análogos, ya sea a nivel fonológico, gramatical o léxico.

A menudo se ha afirmado que el lenguaje poético se aleja de las altas frecuencias y que el efecto literario depende del índice mínimo de frecuencia; sin embargo, es posible objetar que en determinadas contingencias de norma lingüístico-literaria culta, la «desviación» está constituida, en cambio,

[7] Véase, entre los italianos, a Luigi Rosiello, «Analisi stilistica della funzione poetica nella poesia montaliana», en *Struttura, uso e funzioni della lingua*, Florencia, 1965.

[8] *Op. cit.*, págs. 113-114.

por tipos automatizados del discurso común, como en las poéticas de tipo realista o en expresiones ordinarias, de gran efecto, insertas en un lenguaje áulico. Por consiguiente, el mejor modo de plantear el problema es el de basarlo en la *improbabilidad del desarrollo del mensaje en un ámbito contextual definido*. Muchos efectos literarios se basan también en cambios contextuales, es decir en el paso de un registro estilístico a otro (como en la *Waste Land* de T. S. Eliot).

Los estudios estadísticos pueden desarrollarse a diversos niveles. Pierre Guiraud, por ejemplo, distingue entre *mots-thèmes*, palabras a las que un autor recurre de preferencia, y *mot-clés*, aquéllas cuya frecuencia en la obra muestra una desviación de la norma[9]. Albert Henry, al objetar que con estos muestreos no se evade de lo *cuantitativo*, sugiere que se preste una atención más fecunda a la estadística *cualitativa:* palabras raras, que proceden de determinados sectores (términos familiares, vulgares, etc.), arcaísmos, neologismos, ambigüedades, todas las manifestaciones del campo semántico, especiales efectos fónicos, y formaciones y deformaciones léxicas (Rabelais, Joyce)[10].

c) La técnica más reciente y mejor pertrechada de la *lingüística estructural* con las numerosas sugerencias que ofrece además para una concepción estructural de la literatura. La lingüística estructural sugiere una búsqueda *inmanente*, es decir «a system of coherent ways or patterns of doing things»[11]. Es sintomática la posición de Leo Spitzer en una de sus últimas conferencias *(Les études de style et les différents pays)*, donde acusa al método psicológico de falacia biográfica y recomienda un acercamiento rigurosamente *estructural*, con un análisis del estilo dirigido a la interpretación de la obra como organismo poético en sí y por sí[12].

---

[9] *Les caractères statistiques du vocabulaire*, París, 1954.

[10] *Op. cit.* Es muy importante para las delicadas cuestiones de las praxis estadísticas, Rebecca Posner, «The Use and Abuse of Stylistic Statistics», *Archivium Linguisticum*, XV (1963), págs. 111-139.

[11] Dell H. Hymes, «Phonolical Aspects of Style: some English sonnets», en *Style in Language*, cit., pág. 109. «Un sistema di modi operativi coerenti e solidali».

[12] *Actes du VIII^e Congrès de la Fédération internationale des Langues et Littératures modernes*, Université de Liège, 1961.

El método estructural y semiótico

6.1. A pesar de las evidentes posibilidades de construcción de grandes estructuras interestructurales, acerca de lo cual ya hemos hablado, hasta ahora se entiende por *estructuralismo*, de una manera general, el estudio sincrónico de una composición literaria en sí o a lo sumo dentro del sistema del autor.

6.2. Los supuestos de que parte el método son tres:

1) el que hemos sobrentendido en varios lugares de las páginas precedentes, o sea que es inmanente a la obra literaria una fuerza estructural y que por esto resulta un sistema no de una *suma*, sino de una *sólida coordinación*, de una *interacción y tensión dinámica* de partes, en cada una de las cuales se encuentra el sentido del todo (cfr. Gestaltismo);

2) que la obra se identifica con su lenguaje;

3) que este lenguaje no es esencialmente comunicativo, sino más bien un *modo del comunicar* (el significado, que los formalistas rusos llamaron sencillamente «los materiales», es un elemento más entre otros de la estructura). Jakobson señala ejemplos de poesía carente de imágenes y tropos, cuyo valor poético se funda tan sólo en la gramática y en la melodía. Boris Tomachevski define el lenguaje poético como «uno de los sistemas lingüísticos en el que la función comunicativa desempeña un papel de segunda fila y en el que las estructuras verbales adquieren peso y valor autónomos»[1].

6.3. Las bases del *estructuralismo* fueron establecidas por los formalistas rusos en dos centros de investigación: la *Opojaz* de San Petersburgo y el Círculo lingüístico de Moscú. Se

[1] *Teorija Literatury*, Moscú-Leningrado, 1925, pág. 8, cit. por V. Erlich en *Il formalismo russo*, cit., pág. 198.

trataba, en un primer momento, de jóvenes filólogos dedicados a indagar los problemas fundamentales de la literatura, de la pura «literaturidad» *(literaturnost)*, cuyos estudios encontraron más tarde numerosos caminos y que aún son ricos en posibilidades[2]. Se convino que la «literaturidad» no se encuentra en los significados, sino en la estructura lingüística; por ello, la atención del crítico ha de centrarse en el estudio del significante, con el que deberá establecer paulatinamente una sutil intimidad. Fueron en extremo importantes los estudios sobre el «tejido fónico», sobre la versificación y la función poética de la sintaxis. Uno de los principales fundamentos teóricos de dichas investigaciones se halla en el convencimiento de que la poesía no «pone al desnudo» el alma del poeta, sino el «artificio», y que no es labor del crítico literario el estudio de aquello que significa el objeto poético, sino de *cómo está hecho*. Las distintas fases del paso del formalismo al estructuralismo fueron señaladas por Erlich, a cuya indispensable obra remitimos al lector; aquí bastará observar, para la uniformidad de la exposición, que en un estudio muy reciente, final clamoroso de una polémica entre historicistas y estructuralistas, Roland Barthes afirma que la tarea del crítico no estriba en *explicar o juzgar los contenidos*, sino en *probar la coherencia de los sistemas simbólicos*, con un mecanismo análogo al de la lingüística más moderna, que tiende a describir «la *grammaticalité* des phrases, non leur signification». «De la même façon —concluye Barthes— on s'efforcera de décrire l'*acceptabilité* des oeuvres, non leur sens.»[3]

6.4. Para responder a sus cuestiones fundamentales —*¿cómo está hecha la obra de arte? ¿cómo funciona?*— el estructuralismo:

a) se introduce a fondo en el texto adoptando un procedimiento de análisis orgánico, con una terminología técnica exacta;

b) sin preocuparse del problema estético, procura valorar al máximo la realidad sensible;

---

[2] Véase, para la historia del movimiento, la primera parte del mencionado volumen de Erlich.

[3] *Critique et Vérité*, París, 1966, pág. 58. El otro término de la polémica: Raymond Picard, *Nouvelle critique et nouvelle imposture*, París, 1965. Véase también a Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, París, 1966.

c) intenta captar la estructura total en la conexión de sus partes y niveles (funciones); o sea, describe las relaciones de *paralelismo* u *oposición* de los diversos elementos, y construye tablas combinatorias relacionando un hecho aislado con una clase de hechos uniformes (concepto de *paradigma*, que equivale a decir descubrimiento de una función común en fenómenos diversos);

d) compara la obra o sus aspectos con otras obras y aspectos de obras del mismo autor (procurando, así, establecer el *sistema* expresivo);

e) puede entablar la misma relación con obras de otros autores, contemporáneas o no[4].

6.5. Roland Barthes ha compendiado el método con claridad[5]. Éste consiste en el *desmontaje* y el *montaje* de un objeto. Montarlo significa construir un simulacro del mismo en el que se evidencian las reglas de su funcionamiento («funciones»). El montaje es el acto cognoscitivo, investigador, que crea una segunda realidad apta para hacer comprender la primera (algunos estructuralistas llaman *modelo* a lo que Barthes denomina simulacro). Desmontaje significa aislamiento de fragmentos móviles («temas»), y montaje, nueva ordenación de las partes en *paradigmas*[6]. En el cotejo con los otros objetos de su clase, el objeto paradigmático se halla en una relación de afinidad y de diversidad. El reconocimiento de los paradigmas, en la obra literaria, permite el reconocimiento de la *estabilidad* de la misma. Ésta se construye en virtud de las apariciones regulares de las unidades y de las asociaciones de las unidades.

---

[4] V. V. Vinogradov, en *Des Tâches de la Stylistique (Théorie de la littérature.* Textes des Formalistes russes, cit., págs. 109-112) de 1922, dice que la investigación literaria debe comenzar con una descripción sincrónica exhaustiva de la obra individual, pero que, a partir de descripciones y clasificaciones estadísticas, se puede pasar más tarde a esclarecer el producto aislado mediante las restantes obras del escritor: «Toutes les oeuvres du poète, malgré l'unité interne de leur composition, et par conséquent leur autonomie relative, sont des manifestations d'une même conscience créatrice au cours d'un développement organique.» Y, además, pasar a una comprobación 'retrospectiva y proyectiva' con obras anteriores de otros escritores.

[5] «L'activité structuraliste» (1963), en *Essais critiques*, París, 1964.

[6] Ejemplos de paradigmas en la lingüística estructural, que pueden servir de aclaración: pollo/bollo; hiel/miel.

6.6. La identificación de las relaciones paradigmáticas (a través del desmontaje y montaje basados en las *equivalencias)* nos lleva, como decíamos, al descubrimiento del *sistema*, que es la *abstracción operativa de una creación literaria determinada*, el conjunto de leyes que el escritor obedece consciente o inconscientemente.

6.7. Otro concepto fundamental que ha logrado la cultura contemporánea es el de las «*estructuras profundas*», que se remonta a Freud, y en particular a las *Agudezas del espíritu*, a los estudios inéditos (aunque editados en parte hoy en día) de F. de Saussure sobre los «anagramas», a la lectura paradigmática que realizó Vladimir J. Propp sobre las fábulas rusas, y Lévi-Strauss sobre los mitos, así como a los estudios de Noam Chomsky sobre la «gramática generativa», donde se establece la distinción entre «estructuras superficiales» y «estructuras profundas»[7]. La atención del que efectúa el análisis se traslada desde el objeto hacia las reglas inconscientes que han regido la constitución del mismo. Las formas superficiales, manifiestas, son relacionadas con el nivel implícito, generativo, del que se consideran meras «transformaciones». Idéntico concepto ha permitido que se descubran estructuras narrativas subyacentes al discurso. (I: 6.9).

La idea de las estructuras profundas a nivel semántico influyó en Algirdas J. Greimas en sus estudios fundamentales de teoría semántica, que han sugerido al crítico literario la posibilidad de utilizar reducciones 'sémicas' y 'arquisémicas'[8], de igual modo que, en el plano del significante, la genial teoría de Jakobson acerca de la proyección del eje paradigmático sobre el eje sintagmático, permitió la reducción de la variedad gramatical a modelos simples, de orden 'generativo'[9]. Se subraya la enorme importancia que en este sentido tienen los

[7] Cfr. S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Viena, 1905; J. Starobinski, *Les mots sous les mots*, París, 1971; V. J. Propp, *Morfologja skazki*, Leningrado, 1928 (tr. it. G. L. Bravo, Turín, 1966); C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, París, 1958; N. Chomsky, *Syntactic Structures*, La Haya, 1957; cfr. también «Deep Structure, Surface Structure and Semantic Interpretation» (1969), en *Semantics*, ed. by D. D. Steinberg, L. A. Jakobovits, Londres-Cambridge, 1971.

[8] *Sémantique structurale*, París, 1966; *Du Sens*, París, 1970; *Essais de sémiotique poétique*, París, ed. por A. J. Greimas, 1972.

[9] «Closing Statements: Linguistics and Poetics», en *Style in Language*, Cambridge, Mass., ed. T. A. Sebeok, 1960, y *Essais de linguistique générale*, París, 1963.

estudios de Jakobson sobre lo que él ha denominado «poesía de la gramática» y «gramática de la poesía», que habrían de culminar más tarde en el análisis de *Les Chats* de Baudelaire, en colaboración con Lévi-Strauss[10]. Dicho análisis constituye la verdadera fundación del análisis estructural de la poesía. La «gramática de la poesía» enseña a descubrir la 'poeticidad' en el campo fónico-rítmico y morfológico, por lo general descuidado como materia casi inerte (aparte de vagas sugerencias fonosimbólicas) a causa de un énfasis particular sobre la actividad semántica (metafórica y sentimental); y, al mismo tiempo, indica una 'sintaxis' que se encuentra por encima de la sintaxis natural, ya que enseña a establecer enlaces entre unidades del discurso que, según la sintaxis natural, no tienen necesariamente posibilidad de relación. En este sentido, ha sido importante en extremo el trabajo de S. Levin acerca de las 'equivalencias' del discurso lírico (I: 1.8)[11].

6.8. Es también una idea fundamental para la renovación de los estudios literarios, hoy en día, la concepción de la obra como una complejidad de «niveles» superpuestos y en cierto modo «relacionados entre sí» (I: 6.13) —idea que se remonta a la fenomenología, a R. Ingarden y, dentro del formalismo ruso, a J. Tynjanov[12]—. Esta concepción no sólo ofrece la posibilidad de estudiar con coherencia metódica la naturaleza de cada nivel, sino que inaugura además la importante y actual problemática de la 'relación' entre los diferentes niveles, y por consiguiente inicia el estudio de la 'motivación' del signo literario frente a la 'inmotivación' saussuriana del signo lingüístico natural. Éste es el problema de las «isotopías» que tanto preocupa —y con razón— a Greimas y colaboradores.

6.9. Otros conceptos básicos se deben a la '*semiótica*', ciencia que ha revelado que la cultura es un *conjunto de sistemas de signos* (mitos, arte, ritos, comportamiento, etc.). Por consiguiente, en un signo que sea trasladado de una estructura a otra, o que

[10] «Poetry of Grammar and Grammar of Poetry», *Lingua*, 1968; C. Lévi-Strauss y R. Jakobson, «*Les Chats* de Charles Baudelaire», *l'Homme*, II, 1962.

[11] S. R. Levin, *Linguistic Structures in Poetry*, La Haya, 1962.

[12] R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, La Haya, 1931 (tr. it., E. M. Forni, Milán, 1968); J. Tynjanov, *Problema stichitvornogo jazyka*, Leningrado, 1924 (tr. it., Milán, 1968); *Archaisty i novatory*, Leningrado, 1929 (tr. it., Milán, 1968).

reciba la influencia de los signos de otro sistema —fenómenos muy frecuentes en literatura—, convergen y se entrecruzan valores semánticos que sobrepasan los del diccionario e incluso los que se derivan de la estructura interna. En esencia, la semiótica es una disciplina que permite conocer la *producción de sentido*, el *acúmulo de funciones* y los *cambios semánticos*, en virtud de los cuales un significado se convierte en significante de otro significado. El estudio de estas polarizaciones semánticas enriquece el conocimiento de los textos literarios; y sobre todo, enseña a considerarlos como fenómenos de «*intertextualidad*»[13] —según el término empleado por Julia Kristeva—. Queda así abierto el campo fertilísimo de investigación estructural —hasta ahora apenas rozado— del estudio de la presencia de 'textos' literarios heterogéneos dentro del texto literario en cuestión. Son muy prometedores, en el terreno de la identificación de los numerosos 'textos' en el 'macrotexto' de la cultura, los estudios que se realizan en la universidad soviética de Tartu bajo la dirección de Jury Lotman: una nueva ciencia que se denomina «*tipología de la cultura*»[14].

6.10. Algunas objeciones que hacen los tradicionalistas a la crítica lingüística y estructural no suelen carecer de fundamento, ya que el descubrimiento de la fuerza artística de una obra no se resuelve en su análisis sistemático, a pesar de que éste, por pequeño que sea, contribuya al conocimiento del objeto poético y eleve así el nivel de la conciencia crítica. No obstante, ya hemos visto cuáles son nuestras ideas referentes a una concepción *integradora* de los niveles de la obra literaria. Dicha conciencia integradora está constituida por el reconocimiento de un *modelo* que unifique los distintos niveles del mensaje; éstos pueden estar organizados bien sea de un modo original (propio del autor), bien sea de un modo institucional (según códigos públicos). La obra tiene su *idiolecto estético*, que consiste en su *unicidad* en cuanto creación artística. Tal como

---

[13] Cfr. J. Kristeva; J. Rey-Debove; D. J. Umikev, edd., *Essais in Semiotics*, La Haya, 1971; J. Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, París, 1969.

[14] Cfr. «K probleme tipologii kul'tury», *Trudy po znakovym sistemam*, III, Tartu, 1967 (cfr. tr. it. en R. Faccani y U. Eco, edd., *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milán, 1969.

dice U. Eco, aquélla es «un sistema de sistemas y el modelo determinado funciona precisamente para poner en contacto los distintos planos de la obra, para unificar sistemas de formas con sistemas de significados»[15].

[15] *La struttura assente*, Milán, 1968, pág. 276.

Apéndice

*El soneto «A Zacinto», de Ugo Foscolo. Ensayo de análisis semiótico**.

1. Si bien queda establecido, en el orden científico, la oportunidad de efectuar descripciones a distintos niveles, es preferible, a efectos de una visión crítica de la complejidad homogénea y heterogénea de la obra literaria, una texitura *ad libitum*, tanto en sentido horizontal como vertical, mediante enlaces de relaciones (reconocimiento de 'funciones') entre elementos que pertenecen al mismo nivel (ya sea fonológico, ya morfológico, léxico, sintáctico, connotativo, semántico, etc.) y entre elementos que se hallan a niveles distintos (por ejemplo, una aliteración —fenómeno de equivalencia en el plano fonológico— que funcione al mismo tiempo como onomatopeya, lo que equivale a un enlace de dos elementos situados en distinto nivel: fonológico-connotativo). Se trata, en ambos casos, de una motivación de formas; en el primero se sigue un orden diacrónico, mientras que, en el segundo, se sigue el eje de la sincronía; en aquél se procede en el sentido del mismo tipo de material, mientras que en éste en el de materiales diferentes.

Así pues, el análisis funcional puede efectuarse según el siguiente esquema:

α	A	B	C	D	...
β	A	B	C	D	...
γ	A	B	C	D	...

en el que se indica con letras griegas la serie de niveles (superpuestos, sincrónicos, que se configuran en la obra) y, con el

* Por amable concesión de la Editorial Giulio Einaudi.

alfabeto latino, el orden diagramático de las unidades que el analista establece para la segmentación del *continuum* de cada nivel (pueden ser fonemas, morfemas, lexemas, unidades sintácticas, etc.; o bien, en el orden semántico, imágenes, símbolos, etc. R. Barthes emplea el término genérico de 'lexías'[1]). En consecuencia, la lectura se hará del siguiente modo:

a) *Isotopías horizontales*. Ver si αA (o αB, C, D ...) tiene una o varias posibilidades de enlace en el nivel α (en la lectura de la obra literaria, se trata en general de 'equivalencias'); βA (o βB, C, D ...) en el nivel β; γA (o γB, C, D...) en el nivel γ, etc.

b) *Isotopías verticales*. Ver si αA (o αB, C, D ... o βA, B, C, D ..., etc.) establece un enlace con una o varias unidades de distinto nivel (ej.: βA, B, C ... o γA, B, C ...).

No obstante, el esquema sólo ilustra la situación *interna* de la obra, por lo que debe enriquecerse con la simbolización de las múltiples posibilidades de uniones *externas* que la obra literaria manifiesta en alto grado. Se sabe, en efecto, que los procesos de semantización no se verifican exclusivamente en las relaciones internas de la estructura. Pueden producirse otras contextualizaciones mediante la inclusión de elementos o grupos de elementos de la estructura interna en estructuras externas (psicológicas, arquetípicas, religiosas, políticas, económicas, etcétera), que hoy en día se denominan 'códigos'. Por consiguiente, la fórmula completa de la posible funcionalidad de una 'lexía' puede ser la siguiente (indicamos con C^1, C^2, C^3, etcétera, los códigos, y tomamos, a modo de ejemplo, una lexía cualquiera —verbigracia, γA—, a la que asignamos por lo menos dos de sus enlaces isotópicos posibles, que, como es natural, pueden ser muchos):

$$\begin{array}{ccc} & \beta A & \\ & \uparrow & \\ \gamma A & \rightarrow & \gamma B \\ \downarrow & & \\ C^1 & & \end{array}$$

Nuestro concepto de lectura se basa en lo que acabamos de exponer: *proceso distintivo de unidades y proceso conjuntivo de relaciones*, con *competencias dadas* o *competencias adquiridas*. En la

[1] Cfr. *SIZ* (tr. it., Turín, 1973), pág. 18.

lengua natural, que puede ofrecer un ejemplo de competencias dadas, se da el conocimiento espontáneo de las unidades léxicas, procesos morfológicos y funcionamientos sintácticos. En cambio, la lectura de la obra literaria sólo ofrece algunas competencias dadas, que permiten una conexión espontánea de relaciones, mientras que un espacio considerable se deja para ser complementado por competencias no dadas que, por ende, se han de construir. Concurren, pues, en dicha lectura competencias naturales y competencias provisionales y oportunas.

Además, la obra literaria ofrece por su naturaleza ambigua una pluralidad de lecturas, que da origen a una *lectura crítica*, o *hermenéutica*, del discurso, lectura que es una semiótica distinta a la de la lectura natural y a la de las *decodificaciones culturales* logradas mediante la aplicación de los varios códigos posibles. Éstas pueden agotar todas las posibilidades descriptivas en el plano de la cultura, pero no dan una solución al sentido último de la obra, que se ha de buscar más allá de los códigos de la filología y la historia. Dichos códigos sólo pueden ofrecer la base de un discurso más o menos plausible desde el punto de vista histórico, pero la entropía de la obra sigue siendo en muchos casos muy intensa, incluso después de las investigaciones más escrupulosas. Las verdades filológicas e históricas dejan siempre al intérprete en un estadio prehermenéutico. En este punto interviene la que hemos llamado *semiótica crítica*, o *hermenéutica*, que formula un 'modelo' de lectura para unificar de algún modo la disparidad y la heterogeneidad, y que tiende a jerarquizar las lecturas alternativas, o el mayor número de éstas; se supera así el empirismo fragmentario, en una visión unitaria. Hipotetiza la obra como contextualización de un elevado número de elementos homogéneos y heterogéneos, textuales y extratextuales, y se concibe unitariamente mediante la construcción de un paradigma unificador. Pero recapacitemos un momento sobre toda la gama del *proceso de semantización* típico de la *producción poética de sentido*. Se parte siempre de una relación dada *significante / significado* que establece la lengua natural, y que, en el orden artístico, es un 'material' de signos y conceptos orientado hacia otro orden muy distinto de sentidos. Ya en la reciprocidad de relaciones internas, donde se dan posibilidades anómalas de relación que superan las normales de la morfología y la sintaxis —por ejemplo, las correlaciones no sintácticas, o no necesariamente sintácticas,

de los 'paralelismos', así como la red de enlaces conceptuales que llevan a cabo los procesos metafóricos—, se abren perspectivas de sentido que invitan al hermeneuta a aventurarse por semánticas no convencionales. El proceso poético de producción de significado atañe a los siguientes puntos:

a) Semantización de sonidos (por lo general inertes en la lengua natural).

b) Semantización de la sintaxis (que en la lengua natural suele tener sólo una función mecánica).

c) Ulterior semantización de los significados léxicos de la lengua natural y de los significados elementales asumidos en el contexto.

d) Podemos añadir también, en algunos casos, semantización de la grafía (por ejemplo, en el *technopaegnion*).

Las fases que acabamos de indicar comprenden los dos fenómenos poéticos típicos de la 'semantización de las formas' y del 'desplazamiento del significado'. La fórmula podría ser ésta:

$$\text{Ste.} \rightarrow \text{Sto.}^1 \rightarrow \text{Ste.} \rightarrow \text{Sto.}^2 \quad \text{etc.}$$
$$\text{Sto.}^1 \rightarrow \text{Ste.} \rightarrow \text{Sto.}^2 \rightarrow \text{Ste.} \quad \text{etc.}$$

En resumen, se registra el fenómeno de que *todo* puede convertirse en significante de un significado anómalo, desde el momento en que significante, en literatura, no es sólo el nivel de la fonología, sino también el que se denominaría, en términos hjelmslevianos, 'forma del contenido' (a saber, también la sintaxis y la organización diagramática del sentido).

Volviendo al concepto del reconocimiento de las posibilidades de inclusión de elementos o grupos de elementos (lexías) en la intimidad de códigos extraordinarios, debemos decir que consiste en el proceso de la semantización ulterior de datos semánticos más típico de la semiótica literaria. De manera explícita, los desplazamientos semánticos se obtienen:

a) Insertando *un* elemento de la estructura interna en una estructura externa (es el caso, por ejemplo, de las alusiones cultas, la parodia, la remisión a un idiolecto, al lenguaje literario típico de un género, o a determinado estrato o jerga

lingüística no literaria, etc.), lo cual determina una *intersección* de estructuras en un punto donde éstas se hallen presentes.

b) Reconociendo en la estructura interna un *pattern* de elementos como *equivalente* de otro *pattern* de elementos pertenecientes a otra estructura externa (sucede así con las homologías socioculturales, psicológicas, arquetípicas, económicas, etcétera), que, sin embargo, se hace 'presente' en la estructura interna, en el momento de su interpretación hermenéutica.

Así pues, podría definirse la *semiótica literaria* como *técnica de la inserción o la reinserción.* Como es lógico, el caso de la reinserción es aquél en que el intérprete descubre el código que el autor usó de un modo intencional; sin embargo, existen códigos que utiliza un autor y que éste no ha pensado en ningún momento haberlos utilizado, o que incluso no ha podido conocerlos (el ejemplo más obvio es la interpretación freudiana de cualquier texto prefreudiano). Como vemos, existe un 'doble' —y con esto nos acercamos al típico y esencial modo de ser de la obra poética, cuyos procesos de sentido no abocan a una consecuencia desde un punto de vista lógico; no son productores de verdad deductiva y silogísticamente —como, por ejemplo, los de la prosa científica—, sino que podríamos decir que son 'tautológicos', siempre que entendamos con esta palabra la dialéctica —institucional de la obra y hermenéutica de la lectura— de elementos equivalentes por sustitución semántica. Entre ellos existen relaciones de tensión recíproca que no induce a soluciones de nociones, sino que permanecen en una especie de quietud estática, caleidoscópicamente maravillada (se podría hablar, sin pecar de marinistas, de una dinámica de la maravilla), que funciona como enriquecimiento de la plenitud existencial.

Quizá sea este el momento de observar la producción semántica de los elementos en relación 'paralelística', ya que sobre los restantes no suelen plantearse dudas. Las investigaciones acerca del paralelismo, desde Jakobson a Levin y Lotman, han demostrado que la construcción mediante segmentos equivalentes no es un hecho meramente formal o lúdico, sino que también lleva en sí la producción de esferas connotativas. La construcción de relaciones de equivalencia, como la isocronía o la isorritmia, la repetición periódica de la rima o el léxico, o la modulación gramatical o sintáctica, establecen

la posibilidad de una *lectura sobre la lectura*, que no sigue, como la lectura natural, los vínculos lexemáticos del mecanismo gramatical de donde recibe su sentido, sino que establece enlaces en cada nivel mediante una 'gramática' distinta que teje una red compleja de correlatividad, aun sin hacer que desaparezca el nivel de la lectura natural. El resultado de esto es que se establecen, *ipso facto*, relaciones semánticas que secundan necesariamente a la correlación formal. Por ejemplo, la estructura rítmica de la poesía origina una oposición extraordinaria de los acentos de las palabras y, en consecuencia, organiza una estructura de lexemas en un plano distinto al natural, mediante una distribución diversa de fuerzas. Las iteraciones de los fonemas, de los lexemas o de los sintagmas generan también oposiciones morfológicas, fonológicas y léxicas, que fraccionan el *continuum* de la elocución en unidades distintas a las naturales de la lengua, con lo que plantean el problema de la resolución de las relaciones. Esta *sintaxis de las equivalencias* es responsable de la desfiguración de los sentidos normales de la lengua y, por tanto, de la producción de nuevos sentidos, así como de los tropos asociativos, que pueden catalogarse también dentro de la vasta categoría de las equivalencias a nivel connotativo-conceptual.

El lenguaje poético, que actúa con toda su violencia sobre el lenguaje natural, produce, como primero y fundamental fenómeno, la 'ambigüedad'. Es, pues, evidente que toda hermenéutica de carácter muy reductor en cuanto a la riqueza polisémica de las formas provoca un grave perjuicio a las obras. Sin embargo, se ha difundido mucho, en la utilización típicamente burguesa del producto artístico, el examen detenido de la polisemia, como proceso defensivo de la provocación artística. Permanece como praxis corriente en la enseñanza media (y no sólo en ésta) la técnica expeditiva de la paráfrasis o de la reducción de la complejidad al único punto del llamado 'sentimiento informador'.

Una *hermenéutica semiológica* —que, además, significa conocimiento de la extraordinaria riqueza de la estructura poética, a través de las ciencias del lenguaje, desde el formalismo y el estructuralismo en adelante, de la psicología, sociología, etc.— deberá plantearse el problema del máximo respeto posible a la complejidad, aunque efectúe, como hace toda interpretación, una ordenación lógica interna que haga inteligible la comple-

jidad intelectual. Hemos hablado al principio de una *semiótica crítica o hermenéutica* que pretende ofrecer un 'modelo' de lectura. Éste es inevitable, si bien deberá ser tal que sistematice en el mayor grado posible la gran interferencia de códigos. En este punto dicha semiótica es una crítica completamente nueva —al margen incluso de su poder analítico.

2. [A ZACINTO]

Né più mai toccherò le sacre sponde
Ove il mio corpo fanciulleto giacque,
Zacinto mia, che te specchi nell'onde
Del greco mar da cui vergine nacque
Venere, e fea quell'isole feconde
Col suo primo sorriso, onde non tacque
Le tue limpide nubi e le tue fronde
L'inclito verso di colui che l'acque
Cantò fatali, ed il diverso esiglio,
Per cui bello di fama e di sventura
Baciò la sua petrosa Itaca Ulisse.
Tu non altro che il canto avrai del figlio,
O materna mia terra: a noi prescrisse
Il fato illacrimata sepoltura*.

Agosto 1802-abril 1803. Primera publicación: 1803. El texto que hemos adoptado es el de la edición Orlandini, Livorno, 1882.

3. La principal característica de esta composición de Foscolo, y la más sobresaliente, está constituida por el choque entre la segmentación por naturaleza del soneto y la realidad expresiva, que pone de manifiesto un único bloque sintáctico de once versos. Los modelos prosódicos invocan, mediante isocronías

---

* Ya nunca tocaré las sagradas orillas
Donde mi cuerpo infantil yació,
Zacynto mía, que te reflejas en las ondas
Del griego mar del que virgen nació
Venus, e hizo a estas islas fecundas
Con su primera sonrisa, por lo que no silenció
Tus claras nubes y tus frondas
El ínclito verso de quien las aguas

variadas, ciertas relaciones con la sintaxis, que en cambio, aquí, obvia con insistencia las correspondencias sugeridas traspasando los límites con una serie de *encabalgamientos*, y, como veremos, utilizando otros recursos dinámicos. El discurso lírico efectúa así una reglamentación del contexto de las correspondencias y, al violar las pausas, ofrece una elocución muy semantizada. El soneto se reparte en dos enunciados, comprendidos respectivamente en

1) dos cuartetos y un terceto (1-11)

y en

2) un terceto (12-14)

La estructura de la elocución conativa, dirigida a un receptor objetual no humano —si bien animísticamente topográfico-toponomástico ($_{8}$Zacinto mia... $_{12}$Tu...)—, funciona en seguida en planos connotativos como forma de los semas 'solemnidad' y 'elocuencia' —*genus amplum sive sublime*[2]—, mientras que puede verse la correspondencia estilística (estilo 'elevado') en el noble y altivo *plural maiestatis* de evocación alfieriana:

$_{13-14}$ a noi prescrisse / Il fato

Al mismo tiempo, en ese plano connotativo, el discurso, que se inicia *in media res*, desarrolla funciones enfáticas afectivas; en efecto, se manifiesta como una corriente apasionada, tanto por los continuos *encabalgamientos* como por la cadena ininterrumpida de enlaces sincategoremáticos:

---

9 Cantó fatales, y el diverso exilio,
10 Porque bello de fama y desventura
11 Besó su pétrea Itaca Ulises.
12 No sino el canto tendrás del hijo,
13 Oh, materna tierra mía: nos prescribió
14 El hado no llorada sepultura.

[2] C. Chirii Fortunatianii artis rhetoricae libri III, 3, 9. Cfr. C. Halm, *Rhetores Latini Minores*, Lipsiae, 1863, pág. 79 y ss.

$_{1}$le sacre sponde	$_{2}$Ove	il mio corpo
$_{3}$Zacinto mia	che	te specchi nell'onde
$_{5}$Venere	e	fea quell'isole
$_{6}$Col suo primo sorriso	onde	non tacque
$_{8}$L'inclito verso	di colui che	l'acque
$_{9}$esiglio	$_{10}$Per cui	bello di fama

así como también por constantes dilaciones del objeto del apóstrofe (a) y de los sujetos gramaticales (b), las cuales sobrepasan el límite del punto y aparte (11) y confieren unidad a toda la composición:

a) $_{2}$Ove il mio corpo faciulleto giacque → Zacinto mia
$_{12}$Tu non altro che il canto avrai del figlio → O materna mia terra

b) $_{4}$Del greco mar da cui vergine nacque → Venere
$_{13}$a noi prescrisse → $_{14}$Il fato

Dilaciones dinámicas que culminan de manera espectacular —y no por azar— en la estructura del último verso de la *oratio perpetua*, el más afirmativo desde el punto de vista estilístico:

$_{11}$Baciò la sua petrosa Itaca → Ulisse

donde hay que notar el *encabalgamiento* de «Baciò» (en armonía con «Cantò», y por consiguiente en conexión con el terceto 9-11, pero en contraste con los otros verbos del cuarteto precedente que aparecen, en cambio, al final del verso) y la catáfora del sujeto «Ulises», desplazado a un extremo por expresividad afectiva y, desde un punto de vista iconográfico, por el cansado y anhelante viaje. El *encabalgamiento* dinámico prosigue con la manifiesta separación del verbo:

$_{8}$colui che l'acque → cantò
$_{10}$bello di fama e di sventura → baciò.

La cohesión de los once primeros versos, respecto de los tres últimos, está indicada además por la regularidad del sistema de la rima de los dos cuartetos y del primer terceto:

Primer cuarteto A
B
A
B

Segundo cuarteto	A B A B
Primer terceto	C D E

Frente a la relativa autonomía de la rima en el terceto final[3]:

C
E
D

El esquema rítmico, como distribución de acentos según la lengua natural, evita también continuamente un modelo regular, simétrico y formalizado, para darle un impulso de tipo prosístico:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
V. 1			3			6		8		10	
2	1			4				8		10	
3		2		4			7			10	
4		2		4			7			10	
5	1			4		6				10	
6			3			6	7			10	
7		2	3			6				10	
8	1			4				8		10	
9		2		4				8		10	
10		2	3			6				10	
11		2				6		8		10	
12			3			6		8		10	
13			3			6		8		10	
14		2				6				10	

[3] Aunque rara, la combinación tiene precedentes. Véase, por ej., Cecco Angiolieri (Chig.), n. 478, Cino da Pistoia (Di Ben.), n. 120, pág. 190.

(La lectura es subjetiva, pero creemos que no se aparta demasiado de la lectura común. Sólo ofrecen regularidad los vv. 3-4 y 12-13.)

Hemos de notar también que el último terceto asume un carácter más aseverativo, con una especie de pausa solemne en

13-14 a noi prescrisse / Il fato

al tiempo que continúa resonando el impulso dinámico de la primera y larga secuencia, de la que mantiene el empuje de los *encabalgamientos*, y añade, además, otro singular fenómeno: varía el ritmo del último verso —que sólo presenta tres acentos semánticos y no cuatro[4]—, dando así la impresión de una ruptura del orden lírico, de una conclusión precipitada y casi prosística y, por ende, más conmovedora y dramática.

Foscolo pretendía hallar una elocución lírica que se modelase emotivamente sobre la curva inquieta de la pasión, con lo que se oponía a la idea renacentista y arcádica de la construcción conforme a un modelo, arquitectónica, fundada en las simetrías. Es natural que no estuviese de acuerdo con un formalista como Cesarotti («me disgusta ver entrar los cuartetos en los tercetos, sin pausa en el verso ni interrupción de sentimientos»[5]), el cual seguramente habrá puesto también sus objeciones al gran recitativo de Gluck, bastante significativo por ese impulso de formas que sobrepasa los límites geométricos de las arias setecentistas. Se descubre también la intención foscoliana en un pasaje de su *Storia del sonetto*, donde celebra la reforma de Giovanni della Casa (de quien recuerda *Al sonno*, como magnífico ejemplo); aunque no hay que olvidar que él se valió, y quizá mucho, de la experiencia de Parini. Foscolo decía que el «mérito de la [...] poesía» de della Casa «consiste principalmente en colocar las palabras y romper la melodía de los versos de forma tan ingeniosa, que logra como resultado el efecto que los maestros de música consiguen de las disonancias, y los pintores de las sombras muy pronunciadas».

Hay que observar aún otras pruebas formales sobre la estructura interna del soneto. Véanse los conceptos expresados en el primer verso:

Né più mai toccherò le sacre sponde

[4] Cuanto mayor sea el número de sílabas entre los acentos fuertes, más rápido será el ritmo —como en la música: ♩|♫♫ ♫♫.

[5] *Opere*, Pisa-Florencia, 1800-1813, XIII, pág. 359.

en el undécimo, último de la *oratio perpetua*:

Baciò la sua petrosa Itaca Ulisse

y en el último del soneto, el decimocuarto:

a noi prescrisse / Il fato illacrimata sepoltura.

Y nótese que, dentro de nuestro orden, el primero y el segundo son versos antinómicos, y que el tercero dobla tautológicamente al primero. De lo cual no sólo se desprende otra redundancia de carácter compacto del primer bloque del soneto —y, como veremos después, su antinomia fundamental—, sino también la unidad formal de todo el dictado en su perfecta redondez; y lo consigue mostrando una neta no progresión de sentido, una fijación en el eje de las equivalencias (sinonímicas y antinómicas), avalada por ese comienzo tan sólo en apariencia, como de voz que aflora:

Né più mai toccherò...

que, desde un ángulo biográfico, comentaba Luigi Russo: «*Né* continúa la enumeración tácita de las adversidades que afligen al poeta»[6]. De hecho, el 'cancionero' de Foscolo se presenta, románticamente, como una intermitencia de apuntes sobre hechos vividos, como confesiones egocéntricas de un diario.

La unión de los niveles físico-técnicos con los valores connotativos y conceptuales nos lleva al descubrimiento de que la curva declamatoria, en su sinuosidad sintáctica, es homóloga al peregrinaje de los dos héroes del soneto, Foscolo y Ulises, y que la estructura circular es a su vez una homología del retorno (real / ideal) de ambos desterrados al punto de partida (Zante / Itaca).

En este sentido, se perfila en seguida la antinomia básica que señalábamos. La equivalencia:

YO-POETA-FOSCOLO ~ ULISES

[6] *U. F. Poesie*, Florencia, 1941, pág. 120.

se establece simultáneamente en los planos sinonímico y antinómico. El primero y el último verso de la primera parte compacta del soneto lo ponen de manifiesto:

v. 1	YO-POETA-FOSCOLO	«ya nunca tocaré»	ZANTE
v. 11	ULISES	«besó»	ITACA

En la serie tácita de adversidades se lee, en el plano imaginativo y en el real (puesto que existió lógicamente una navegación), el 'viaje' del Ulises moderno. Se trata de dos peregrinaciones dictadas por el hado con resultado diverso: los dioses concedieron a Ulises el retorno, mientras que se lo negaron a Foscolo (se lo negarán incluso biográficamente: Foscolo presagió su propio destino). Para la filología «$_9$diverso [esiglio]» responde al código clásico de *diversus* = 'que va en direcciones diversas' (por ejemplo: *Diversa exsilia et desertas quaerere terras*, Virg. *Aen.* III, 4), y en tal sentido comentan los textos. Pero una lectura de las ambigüedades no deja de mostrar la ironía del sentido estrictamente contextual interno: «diverso» = 'ohimè quanto diverso!' ('¡Ay de mí, cuán diverso!'). Luigi Russo, evidentemente insatisfecho, trataba de buscar otra interpretación posible: «diverso» según la acepción dantesca de 'singular', 'extraño', 'raro' —que, sin embargo, no nos parece una solución útil desde el punto de vista estructuralista.

Nótese, como una consideración aparte sobre la función de las equivalencias, que los versos 1 y 11 establecen, de modo paralelístico, una especie de simbiosis entre los dos verbos:

$$_1\text{toccherò} \sim {}_{11}\text{baciò}.$$

En contextos de navegación, 'tocar' significa por regla general 'atracar' (cfr. 'tocar tierra'), si bien en el código poético tradicional asume connotaciones diversas, como el petrarquesco «Non è questo il terren ch'i' toccai pria»[7]. Pero aquí la relación con «baciò» —que es del código homérico a través de Pindemonte[8]—, mientras recibe algo de «toccherò», ofrece mucho de sí a la locución del desterrado romántico, hasta el punto de convertirse él mismo en una especie de beso, y, por ende, en un 'tocar' con extrema delicadeza y afecto, como cosa sagrada («las sagradas orillas»).

[7] *Italia mia*, v. 81.

[8] *Odis.* XIII, vv. 413-14: «Se gozó Ulises ante la dilecta vista / de su patria, y besó el alma tierra.»

La imposibilidad del retorno real de Foscolo invita a la fantasía a imaginar, en compensación, otro tipo de retorno, ideal, el retorno del 'canto':

> Itaca recuperó a su Ulises, pero «Tu non altro che
> il canto avrai del figlio / O materna mia terra».

Aquí, la iteración del verbo 'cantar':

> 8-9 L'inclito verso di colui che l'acque Cantò fatali
> 12 Tu non altro che il *canto* avrai del figlio

establece otra relación, menos evidente:

FOSCOLO ~ HOMERO

en virtud de la cual se dispara la otra antinomia paralelística a nivel sémico:

> Homero *cantó* el exilio de Ulises y su *retorno*
> Foscolo *canta* el propio exilio y el propio *no-retorno*

antinomia estimulada emocionalmente por el sentido dominante del destino:

> 8-9 l'acque / Cantò *fatali*
> 13-14 a noi prescrisse / Il *fato*

La idea del agua es, como veremos, una idea central en la simbología del soneto, y en este punto la locución violentamente subversora del orden diagramático natural

> 8-9 l'acque / Cantò fatali

enlaza, mediante una especie de equilibrio enfático, el sema 'mar' con el de 'fatalidad'. Las aguas del mar Jonio fueron fatales: ¡pero con qué hado tan distinto para los dos héroes!

La idea de la fatalidad nos lleva a leer el soneto con el doble registro del 'código clásico' y del código romántico':

CÓDIGO CLÁSICO: el vagar de Ulises en aquellas aguas *fatales* estaba predestinado, pero con resultado feliz. El héroe clásico, positivo, concluye sus empresas con felicidad. Hado amigo.

CÓDIGO ROMÁNTICO: El vagar de Foscolo en aquellas aguas *fatales* estaba predestinado, pero con desenlace infeliz. El héroe romántico, negativo, no concluye con felicidad sus empresas. Hado enemigo.

Es evidente el mayor acento de calamidad que Foscolo pone en su propio destino personal (en otro lugar: «avverso il mondo, avversi a me gli eventi», «rea fortuna», etc.). Dicho hado decreta —como es típico para los héroes románticos— morir lejos, en tierras desconocidas («illacrimata sepoltura»); incluso diríamos, interpretando el modelo del viaje romántico, que a desvanecerse en el cosmos, a destruirse en el infinito —como la navecilla de Shelley, con la que tanto soñaron los espíritus de la época. Jacopo Ortis exclamaba: «Io traversava il Po e rimirava le immense sue acque, e più volte fui per precipitarmi, e profondarmi, e perdermi per sempre»[9]. («Yo atravesaba el Po y miraba sus inmensas aguas, y en varias ocasiones estuve a punto de precipitarme, hundirme y perderme por siempre.») Es un *cliché* setecentista tardío, en concomitancia con el aniquilamiento del héroe, un anhelo hacia tumbas lejanas, rústicas, humildes como es en realidad la muerte, sin la indicación de estelas ni lágrimas piadosas. La idea de la «illacrimata sepoltura» es un *topos*. En Inglaterra existe un ejemplo ilustre en la famosa *Ode on Solitude* de Alexander Pope:

> Thus let me live, unseen unknown,
> Thus *unlamented* let me die,
> Steal from the world, and not a stone
> Tell where I lie.

Tema que impregna también la *Elegy Written in a Country Churchyard* de Thomas Gray, y que Foscolo conocía muy bien.

[9] *U. F. Prose* (ed. V. Cian, Bari, 1912, 1913, 1920), I, pág. 326.

Es un motivo que invade todo el siglo XIX victimista, hasta las menores vulgarizaciones, como la de la *Traviata* de Francesco Maria Piave:

> Non lacrima o fiore avrà la mia fosa
> Non croce col nome che copra quest'ossa.
>
> (No tendrá lágrima ni flor mi losa
> Ni cruz con un nombre que cubra estos huesos.)

Nos parece superfluo hablar de los viajes románticos, erráticos, sin meta, como homologías del desconsuelo moral, crisis religiosa, frustración política y soledad social —desde el *Winterreise* de Schubert (sobre un texto de Wilhelm Müller) hasta el *Gordon Pym* de Poe, el *Bateau Ivre* de Rimbaud y el *Ulysses* de Joyce. Como se sabe, Foscolo insistía de un modo abierto en estos temas del exilio y del viaje hacia la tumba, tanto en los otros sonetos como, muy a menudo, en el *Ortis*. El personaje ortisiano, «senza patria disperato amante» («sin patria desesperado amante»), es el héroe incapaz de dominar las adversidades, que sucumbe, entre exaltaciones y desmayos, a sus propias contradicciones sentimentales; que no sabe descubrirle un sentido a la vida, y que, por tanto, desea la propia destrucción como solución última e inevitable.

Vagar mi fai [o Sera] co' miei pensier su l'orme
Che vanno al nulla eterno[10].
(A vagar me obligas [oh, Noche] con mis pensamientos por las huellas
Que conducen a la nada eterna.)

[...] poiché mi han tratto uomini e Dei
In lungo esilio[11].
([...] pues me han arrojado hombres y dioses
A un largo exilio.)

Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo [...][12]
(Un día, cuando yo no vaya siempre huyendo [...].)

Questa [l'età matura del poeta], che meco per la via del pianto
Scende di Lete vèr la muta riva[13].

(Ésta [la edad madura del poeta], que conmigo por el camino del llanto
Desciende del Leteo hacia la muda orilla.)

[10] (*Alla sera*), vv. 9-10.
[11] (*Alla sua donna lontana*), vv. 5-6.
[12] (*In morte del fratello Giovanni*), v. 1.
[13] (*Alla Musa*), vv. 5-6.

Da qualunque parte io corressi anelando alla felicità,
dopo un aspro viaggio pieno di errori e di tormenti,
mi vedeva spalancata la sepoltura[14].

(De cualquier parte yo corriese con anhelo a la felicidad,
tras un áspero viaje lleno de errores y tormentos,
he visto la sepultura abierta.)

Los tres últimos versos del soneto, un terceto en ciertos aspectos discorde —como una unidad epigráfica—, representa estilísticamente el fin de la corriente sintáctica, homóloga a los 'peregrinajes' y a los 'tormentos', al convertirse en imagen formal de la destrucción extrema, apocalíptica.

Los tres puntos fundamentales que hoy en día señala el psicoanálisis (corroborados recientemente por Lacan) se encuentran en la base del sentimiento foscoliano:

a) *frustración* («Eso invocare e non darmi la morte»[15])
b) *agresividad* («Quello spirto guerrier ch'entro mi rugge»[16])

y, por último,

c) *regresión*,

en razón de los cuales debemos hablar ahora de la idea de la 'isla'. Dos *encabalgamientos* enlazan materialmente

ZACYNTO ~ VENUS

mediante el énfasis rítmico especial que les confieren:

$_2$Ove il mio corpo fanciulletto giacque → Zacinto mia
$_4$Del greco mar da cui vergine nacque ~ Venere.

Además, ambos conceptos se hallan estrechamente unidos por la idea del 'reflejo', reforzada por una hábil homología sincategoremática:

$_3$che te specchi nell'onde

donde el pronombre objeto aparece como la imagen reflejada del pronombre sujeto $\left(\frac{\text{che}}{\text{te}}\right)$. La imagen de Zacynto se en-

[14] *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, 13 mayo 1798.
[15] (*Di sé stesso*) (2), v. 14.
[16] (*Alla sera*), v. 14.

cuentra *dentro* de las aguas «Del greco mar da cui vergine nacque Venere». En otros términos, Zacynto participa de la misma sustancia que engendró a la diosa; prácticamente tiene la misma génesis: *surgió del mar*. El campo semántico que subtiende a la totalidad es una serie de equivalencias:

> ZACYNTO = VENUS; VENUS = FECUNDIDAD («e fea quelle isole feconde»); VENUS = NATURALEZA (se adoraba a la diosa con el nombre de Naturaleza —cfr. al mismo Foscolo en el Himno I de las *Grazie*: «Una Diva scorrea lungo il creato / A fecondarlo, e di Natura avea / L'austero nome»[17]) («Una Diosa recorría toda la creación / Para fecundarla, y de Natura tenía/El austero nombre»); ZACYNTO = MADRE («O materna mia terra»); REGAZO MATERNO («Ove il mio corpo fanciulletto giacque», «Ebbi in quel mar la culla»[18]) («Tuve en ese mar la cuna»).

Así pues, DIAMANTINA SPATHIS, ZACYNTO y VENUS se convierten, mediante una simbiosis poética, en la GRAN MADRE de Foscolo (recuérdese la carta a su primo Bartholdy: «[...] nunca olvidaré que nací de madre griega, que fui amamantado por una nodriza griega y que vi el primer rayo de sol en la clara y silvosa Zacynto, en la que resuenan aún los versos con que Homero y Teócrito la celebraban»[19]).

Visto, pues, con la perspectiva nostálgica del pasado feliz e irrecuperable, el conjunto sémico DIAMANTINA = ZACYNTO = = VENUS se inserta en la idea arquetípica del 'Paraíso perdido' (naturalmente, no el bíblico, sino el mítico-clásico: Foscolo defendía por aquellos días, en el discurso IV de la *Chioma di Berenice*[20], que la religión necesaria a la poesía era la religión griega, y que perder esta fe era igual que ver morir las letras). Por consiguiente, las oposiciones sémicas fundamentales son:

MATERNIDAD - POESÍA	frente a	EXISTENCIA - NO MÍTICA
REPOSO EUFÓRICO («Ove il mio corpo fanciulletto giacque»)	frente a	REPOSO DISFÓRICO («illacrimata sepoltura»)

Con lo que se establece una relación entre los dos términos del viaje existencial: *el comienzo, como regazo materno; el fin, como*

[17] Vv. 31 y ss.
[18] *All'amica risanata*, v. 85.
[19] *Epist.* (*Opere*, Florencia, 1859), pág. 159.
[20] *Della ragione poetica di Callimaco* (1803).

regazo terreno (quién sabe si el «pétrea» de la Itaca de Ulises, que se remonta vistosamente al epíteto homérico *χραναή* [21], no abarca también la idea profunda del túmulo de piedras, como término del viaje existencial del mismo Ulises). El verbo «giacque» («Ove il mio corpo fanciulletto giacque») parece encerrar el deseo de otro 'giacersi' ('yacer'), que dista toda una vida atormentada del yacer del niño. Precisamente, el retorno a la isla natal sería, por 'regresión', una vuelta al regazo materno y, por ende, a la felicidad primigenia, a su vez fuente del mito y la poesía.

No será por mero azar el que las orillas sean «sagradas»; y no sólo porque Venus, la «santa Diosa», consagró con su cuerpo las aguas jónicas, que a su vez hacían sagradas las riberas que bañaban, sino también porque, para el poeta, eran sagradas como lo es el cuerpo materno («materna mia terra»), y por añadidura divinas, porque Zante es Venus, además de ser la madre natural:

([...] onda che amica
Del lito ameno e dell'ospite musco
Da Citera ogni dì vien desiosa
A' materni miei colli: ivi fanciullo
La Deità di Venere adorai [...] [22]

[...] onda que amiga
De la playa amena y del hospitalario musgo
De Citera cada día viene deseosa
A mis colinas maternas: donde niño
A la deidad de Venus adoré [...])

También dirá en *All'Amica risanata:*

[...] nativo / Aër sacro [...] [23] ([...] nativo / Aire sacro [...])

Y en las *Grazie:*

Sacra città è Zacinto. Eran suoi templi,
Era ne' colli suoi l'ombra de' boschi
Sacri al tripudio di Diana e al coro [...] [24]

[21] La edición foscoliana a cargo de Severino Ferrari, así como su segunda edición revisada, corregida y aumentada por O. Antognoni (Florencia, 1925), indican en la nota a «petrosa» que Homero da con frecuencia este apelativo a Zacynto. Es un error: el epíteto homérico se refiere siempre a Itaca.

[22] *Le Grazie*, Himno I, vv. 43-47.

[23] Vv. 91-92.

[24] Himno I, vv. 53-55.

(Sacra ciudad es Zacynto. Eran sus templos.
Y en sus collados la sombra de los bosques
Sacros a la danza de Diana y al coro [...])

Luigi Russo consideró oportuno vislumbrar en esa sacralidad de las orillas algo más que la simple alusión clásica. «No excluiría —afirmaba— que se les llame sagradas por un sentimiento de *pietas*, al haber nacido en ellas el poeta y encontrarse allí sus lares domésticos.» En verdad, Foscolo no vacilaba en adjudicar a la profundidad lírica el sentido de la sacralidad de la propia existencia. Como hemos visto, no sólo era hijo ideal de Venus, sino también, por el doble registro, un (romántico) hijo de Ulises. Si Itaca había generado al desterrado clásico-mítico, Zacynto produjo al desterrado romántico-biográfico. Y por último, era un Homero, en virtud de su poesía exaltadora del exilio.

Ya no es posible hablar de la altanería foscoliana tras el azote gaddiano del abogado De' Linguagi[25]. Hay que aceptar con benevolencia —en el día de hoy— esta constante inclusión del Yo en los usos de la «grecidad» jonia y del displicente heroísmo alfieriano. La locución:

$_{10}$bello di fama e di sventura

se refiere a Ulises, aunque el héroe sea netamente romántico, podríamos añadir que típicamente byroniano; su espíritu acabará siendo en breve más napoleónico que homérico, y traicionará la sed de melancolía de los primeros años del siglo XIX. FAMA-DESVENTURA-BELLEZA (que paradójicamente significa: un desventurado famoso es necesariamente bello) es una tríada que se maneja con insistencia en el *Ortis*, y que tiene sus raíces inmediatas en el conocido código cultural del *Ossian* de Cesarotti, con sus destructoras languideces sobre las desgracias de los héroes y sus generosidades frustradas; dicho código fue modelo de actitudes en las que se alinearon, junto a Foscolo que lo veneró de joven, poetas como Alfieri y Leopardi, y en el que la fantasía de los contemporáneos incluyó el caso de Corso (es muy posible que Corso, que admiraba en extremo la versión de Angelo Mazzi, recibiera el influjo de ésta). La superposición de códigos se halla de manera explícita:

[25] E. Gadda, *Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*, Milán, 1967.

Ossian fue el Homero del norte, y el *Sueño de Ossian* de Ingres es un retorno, en su palidez onírica, así como en su forma y actitudes, al candor estatuario griego, o quizá a los blancos grabados de John Flaxman, antes que a un probable romancesco gaélico —que, en el falso de Macphearson, revelaba sin embargo los filtros épicos griegos—. Con todo, las voluptuosidades ossiánicas adquieren trazos masoquistas. Foscolo escribía con juvenil autolatría: «le malinconie non mi lasciano che di rado, ed io godo ch'esse alberghino meco»[26] («las melancolías sólo me abandonan raras veces, y yo gozo con que ellas convivan conmigo»).

Hemos anticipado que la idea central del soneto es la del 'agua'; imagen importante por ser el lugar de la 'fertilidad' y del 'exilio'. Es un sema privilegiado en varios sentidos. Muchos lexemas de la composición tienen que ver con él, de un modo directo:

$$_{8}\text{onde} - {}_{4}\text{mar} - {}_{8}\text{acque}$$

metonímicamente:

$$_{1}\text{sponde} - {}_{8}\text{Zacinto} - {}_{6}\text{Venere} - {}_{5}\text{isole} - {}_{11}\text{Itaca}$$

y peculiarmente:

$$_{3}\text{specchi} - {}_{6}\text{limpide.}$$

También un diminuto fragmento puede revelar la fijación mental de la imagen:

$$_{7}\text{limpide nubi}$$

Maggini comentaba con acierto: «Chiare, quasi trasparenti, non oscure come i nembi»[27] («Claras, casi transparentes, no oscuras como los nubarrones»). Es evidente que el atributo «limpide» es propio de las aguas y no de las nubes (en el Himno I de las *Grazie* aparecerá el epíteto exacto: «$_{61}$Candide nubi a lei Giove concede» («Cándidas nubes a ella Zeus concede»). El atributo hace pensar en nimbos reflejados en el límpido mar («che te specchi nell'onde») («que te reflejas en las ondas»).

Una vez vista la polarización central de formas e ideas, si se reflexiona un poco, en el soneto, el 'agua' se convierte en

[26] *Epist.*, I, pág. 12.
[27] *U. F. Poesie*, Florencia, s. f., pág. 18.

el centro magnético y propulsor, y no por mero azar. En la temática antropológica, el agua es portadora de vida; está íntimamente unida, incluso es consustancial, con la idea de la maternidad. Actualmente no es ningún mito que todo tiene su origen en las aguas. Es ciencia. El mar Jonio ha generado a Zacynto, Venus, los fantasmas poéticos griegos, Diamantina Spathis y, por último, a Foscolo. El agua es también principio de vida y, por ende, de la errabunda curva de la existencia y de la fatalidad. Así pues, la muerte sólo puede ser privación de agua («petrosa Itaca», «illacrimata sepoltura»).

Otros elementos corroboran esta interpretación del agua como centro. El soneto abunda, desde el punto de vista fonosimbólico, en articulaciones consonánticas del fragmento:

gl' acque

especie de grupo arquifonémico:

/l/ (líquida)	/k/ (gutural sorda)
fanciulletto	toccherò
nell'onde	giacque
quell'isole	specchi
le tue limpide	nacque
l'inclito verso di colui che l'acque	tacque
illacrimata	acque

La insistencia es tan solemne, aun en la limitada área léxica de la composición, que no admite dudas.

$_{7}$limpid[o] ~ $_{8}$l'inclito

se encuentran en evidente relación paronomástica. Por esto la idea de la transparencia del agua invade también la esfera semántica del dictado retórico clásico. Un compuesto fónico como:

$_{8}$*L'inclito* verso di *colui che l'acque*

demuestra ser una combinación temática exacta de los arquifonemas. Y si se observa bien:

$_3$*s*pecchi

contiene los temas de /sp/ + /k/, que se encuentran también en

*sp*onda ac*q*ua.

Préstese atención, además, a la extraordinaria polivalencia del simple adverbio:

$_6$onde

el cual:

a) está en posición rítmica central en el verso
b) se encuentra en posición central de toda la *oratio perpetua* (+ 5 / − 5)
c) repite fonológicamente el tema marino y refuerza así la serie paronomástica:

sponde - onde - feconde - fronde.

Análoga insistencia —aunque nominal— se repite, de un modo significativo, en el Himno I de las *Grazie:*

[...] un dì la santa
Diva, all'uscir de' *flutti* ove s'immerse
A ravvivar la gregge di Nerèo,
Apparì con le Grazie; e la raccolse
L'*onda* Jonia primiera, *onda* che amica
Del lito ameno [...] [28]

([...] un día la santa
Diosa, al salir del mar donde se sumergiera
Para vivificar a la grey de Nereo,
Apareció con las Gracias; y la transportó
La *onda* Jonia primera, *onda* que amiga
De la playa amena [...])

[28] Vv. 39-44.

Así pues, insistimos en que el tema central del soneto, en extremo paronomástico, obsesivo, es el sema profundo del 'mar', en las dos directrices fonológicas emparejadas:

ONDE + ACQUE

$_{1}$ sponde	$_{2}$ giacque
$_{3}$ onde	$_{4}$ nacque
$_{3}$ feconde	$_{6}$ tacque
$_{6}$ onde	$_{8}$ acque
$_{7}$ fronde	

Para terminar, y dentro del tema de las paronomasias, puede verse la delicada textura de las relaciones, *sobre la lectura natural*, que este importante fenómeno poético origina también en otros sectores marginales respecto de la idea central. Las paronomasias, cuando no son casuales, producen enlaces formales y semánticos al mismo tiempo. Véase, por ejemplo:

$_{4}$ vergine / $_{5}$ Venere

con claras motivaciones (la motivación lógica habría de suscitar la ironía del abogado De' Linguagi, que se mofaba de la manía foscoliana de ver vírgenes por todas partes: ¡las hembras son vírgenes en el momento del nacimiento! Pero el contexto poético suele conducir, connotativamente, a la idea de la 'pureza' originaria);

$_{8}$ verso / $_{9}$ diverso

que une el 'canto' con el 'vagar';

$_{7}$ limpid[o] / $_{8}$ L'inclito

que parece señalar la 'limpidez' como cualidad común al verso y al mar;

$_{9}$ esiglio / $_{12}$ figlio

motivado también con toda claridad;

$_{2}$ giacque / $_{4}$ nacque / $_{8}$ acque

que establece un nexo entre la idea del nacimiento (y posiblemente también de la muerte) y la del vagar;

13 *m*aterna *m*ia terra

donde la labialidad asume, en contacto con los sememas, una característica afectiva evidente (Foscolo repetirá el antiguo tema fónico infantil indoeuropeo en «*m*aterni *m*iei colli»[29], que expresa la misma idea), y es una paronomasia tan precisa que casi roza la iteración perfecta:

ma - ter - na
mia - ter - ra

Obsérvense, por último, las funciones fónicas de:

4 *V*ergine nacque
*V*enere, e *F*ea quell'isole *F*econde
Col *S*uo primo *S*orri*S*o

Un paso de sonoridad a no-sonoridad en las labiodentales, con que la isla dilecta parece investirse de un hálito vivificador, de un soplo onomatopéyico de fertilidad, unido además a la sugestión luminosa, fonosimbólica, de las sibilantes de la sonrisa divina.

4. POST SCRIPTUM. Una breve conclusión, en relación con el discurso preliminar teórico, puede inventariar, por comodidad, los planos que hemos utilizado en nuestra lectura para la explicación de las funciones de las lexías. Se ordenan éstos en las dos categorías de los procesos *textuales* (isotopías) y *extratextuales* (códigos). Para simplificar, se ofrecerá de cada fenómeno una sola referencia a modo de ejemplo del análisis. La enumeración de estos códigos servirá también para aislar, por exclusión, la actividad —modeladora— de la hermenéutica pura, la calidad (buena o mala) del crítico en cuanto tal —que en ningún momento podrá limitarse a una decodificación mecánica, como hemos defendido y demostrado. Los puntos mnemónicos son, pues, tres: *isotopías, códigos* y *modelo hermenéutico.*

[29] *Le Grazie,* Himno I, v. 46.

A) ISOTOPÍAS

a) Horizontales:

1) *fonológicas;* ej.: giacque, nacque, tacque, acque
2) *léxica;* ej.: sememas del sema 'marino'
3) *enunciativa;* ej.: *oratio perpetua*
4) *sincategoremática;* ej.: la secuencia: ove, che, e, onde, di colui che, per cui
5) *sintáctica;* ej.: Baciò la sua petrosa Itaca Ulisse
6) *icónica;* ej.: recorrido enunciativo
7) *semántica;* ej.: tema del exilio

b) Verticales: 'semantización de las formas' y 'desplazamiento de los significados' de orden interno (o sea, no mediante el uso de códigos).

B) CÓDIGOS

1) *mitológico;* ej.: Venus
2) *literario (propio);* ej.: *Le Grazie*
3) *literario (ajeno);* ej.: *Odisea*
4) *geográfico;* ej.: Islas Jonias
5) *histórico;* ej.: civilización griega antigua
6) *arquetípico;* ej.: viaje = vida
7) *psicológico;* ej.: regresión
8) *topológico;* ej.: *topos* de la 'illacrimata sepoltura'
9) *institucional;* ej.: estructura tradicional del soneto
10) *lingüístico;* ej.: comparación de la lengua poética con la lengua natural.

Bibliografía *

* Al compilar esta bibliografía hemos preferido afrontar arriesgadas clasificaciones y no limitarnos a ofrecer un catálogo indiscriminado. Las distintas secciones sólo ofrecen, en algunos casos, una orientación general, ya que es bastante arduo el delimitar con exactitud el ámbito de estudios muy extensos y estructurados de muy variada manera. Hemos pensado en aislar las aplicaciones de método estructural y semiótico, con el fin de que el neófito pueda comprobar rápidamente la crítica actual de las nuevas investigaciones. En cambio no hemos creído necesario hacerlo así para los géneros tradicionales ya conocidos.

I

a) Estética, crítica y teoría general

Adams, R. M., *Strains of Discord. Studies in Literary Openness*, Cornell University Press, 1958.

Allen, G. W., Clark, H. H., *Literary Critic: Pope to Croce*, Nueva York, 1941, 1962.

Anceschi, L., *Progetto di una sistematica dell'arte*, Milán, 1961.

— *Fenomenologia della critica*, Bolonia, 1966.

— *Le istituzioni della poesia*, Milán, 1968.

Baratono, A., *Arte y poesia*, Milán, 1945.

Barberi-Squarotti, G., *Il codice di Babele*, Milán, 1972.

Barilli, R., *L'azione e l'estasi*, Milán, 1967.

— *Per un'estetica mondana*, Bolonia, 1965.

Barthes, R., *Essais critiques*, París, 1964. (Trad. esp. *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1966.)

— *Critique et vérité*, París, 1966. (Trad. esp., Siglo XXI, 1972.)

Beach, J. W., *The Twentieth Century Novel. Studies in Technique*, Nueva York, 1932.

Beardsley, M. C., *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Nueva York, 1958.

Bense, M., *Aesthetica*, Baden Baden, 1965.

Bentley, E., *What is Theatre?*, Nueva York, 1956.

Bigongiari, P., «La poesia come funzione simbolica del linguaggio», en *Critica e storia letteraria*, Studi offerti a M. Fubini, Padua, 1970.

Binni, W., *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, 1963.

Blackmur, R., *Language as Gesture*, Nueva York, 1952.

Blanchot, M., *L'espace littéraire*, París, 1955. (Hay trad. esp. en la ed. Paidós.)

— «Qu'en est-il de la critique?», *Arguments*, enero-marzo 1959.

Böckmann, P., *Formen-sprache. Studien zur Literarästhetik und Dichtungsinterpretation*, Hamburgo, 1966.

Bonati, F. M., *La estructura de la obra literaria*, Santiago de Chile, 1960, 2.ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1972.

Booth, W., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961.

BOULTON, M., *The Anatomy of Poetry*, Londres, 1953.
— *The Anatomy of Prose*, Londres, 1954.
— *The Anatomy of Drama*, Londres, 1960.
BRADBURY, M. y PALMER, D., eds., *Contemporary criticism*, Londres, 1970. (Trad. esp., *Crítica Contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1974.)
BRIOSI, S., *Da Croce agli strutturalisti*, Bolonia, 1969.
BROOKS, C., *Modern Poetry and the Tradition*, Londres, 1939.
— «Literary Criticism», *English Institute Essays*, Nueva York, 1947.
— «Criticism, History and Critical Relativism», en *The Well Wrought Urn*, Nueva York, 1947.
— «Implications of an Organic Theory of Poetry», en *Literature and Belief*, Columbia University Press, M. H. Abrams, ed., 1958.
— «Literary Criticism: Poet, Poem, Reader», en *Varieties of Literary Experience*, Nueva York, S. Burnshaw, ed., 1962.
— *A Shaping Joy: Studies in the Writer's Craft*, Nueva York, 1971.
BROOKS, C.; HEILMANN, R. B., *Understanding Drama*, Nueva York, 1945.
— *Understanding Poetry*, Nueva York, 1950.
BROOKS, C.; WARREN, R. P., *Understanding Fiction*, 2.ª ed., Nueva York, 1959.
BURNSHAW, S., ed., *Varieties of Literary Experience*, Nueva York, 1962.
CALDERWOOD, J. L.; H. E.; TOLIVEK, *Perspectives on Drama*, Nueva York, Oxford, 1968.
CARACCIOLO, A., *Arte e linguaggio*, Milán, 1970.
CONTINI, G., «Filologia ed esegesi dantesca», en *Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti delle adunanze solenni*, vol. VII, fasc. 1, Roma, 1965.
— *L'influenza culturale di B. Croce*, Milán-Nápoles, 1967.
CORTI, M.; C. SEGRE, edd., *I metodi attuali della critica in Italia*, Turín, 1970.
COTTINO JONES, Marga, *Metodi di critica letteraria americana*, Palermo, 1973.
CRANE, R. S., *The Language of Criticism and the Structure of Poetry*, Toronto, 1953.
CROCE, B., *La Poesia*, Bari, 1936.
— «Il giudizio del bello e l'ufficio pedagogico del critico», en *Letture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, 1950.
CURTIUS, E. R., *Europäische Literatur und lateinishes Mittelalter*, 2.ª ed., Berna, 1948. (Hay traducción española: *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955.)
CHATMAN, S. B., «Reading Literature as Problem Solving», *English Journal*, LII, 1963.
DAICHES, D., *Critical Approaches to Literature*, Nueva York, 1956.
DANZIGER, M. K.; JOHNSON, W. S., *An Introduction to Literary Criticism*, Boston, 1961.
DELEUZE, G., *Différence et répetition*, París, 1968.

DELLA VOLPE, G., *Critica del gusto*, Milán, 1960. (Trad. esp., Barcelona, Seix Barral, 1966.)
DEMETZ, P.; GREENE, T.; NELSON, L. jr., eds., *The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*, Yale University Press, 1968.
DIBELIUS, W., *Englische Romankunst: Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlín, Leipzig, 2 vol., 1922.
DUFRENNE, M., *Phénomenologie de l'object esthétique*, París, 1950.
ECO, U., *Opera aperta*, Milán, 1962, 1964. (Trad. esp., *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1966.)
— *Apocalittici e integrati*, Milán, 1962. (Trad. esp., *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1968.)
— *La definizione dell'arte*, Milán, 1968. (Trad. esp., *El concepto del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1971.)
EDEL, L., *The Psychological Novel*, Nueva York, 1955.
ELIOT, T. S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge, Mass., 1933. (Trad. esp., *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1969.)
— *Selected Essays*, 1917-1932, Nueva York, 1950.
— *Poetry and Drama*, Londres, 1951.
— «The Frontiers of Criticism», *Sewanee Review*, LXIV, Otoño 1956.
ELLIOT, R. C., *The Power of Satire*, Princeton University Press, 1960.
ELTON, O., *The Nature of Literary Criticism*, Manchester, 1935.
FAYOLLE, R., *La critique littéraire*, París, 1964.
FERGUSSON, F., *The Idea of a Theatre*, Princeton, U.S.A., 1949.
FOERSTER, N.; MC GALLIARD, J. C.; WELLEK, R.; WARREN, A.; SCHRAMM, W. L., *Literary Scholarship: its Aims and Method*, Chapel Hill, 1941.
FORNI MIZZAU, M., *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*, Milán, 1965.
FORSTER, E. M., *Aspects of the Novel*, Londres, 1927.
FOSTER, R., *The New Romantics. A Reappraisal of the New Criticism*, Nueva York, 1962.
FRIEDMANN, N., MCLAUGHLIN, C. A., *Poetry: An Introduction to Its Form and Art*, Nueva York, 1961.
FRIEDRICH, H., *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburgo, 1956. (Trad. esp., Barcelona, Seix Barral, 1957.)
FRYE, N., *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957. (Trad. esp., Madrid, Taurus, 1973.)
— *The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society*, Cornell, 1972.
FUBINI, M., *Critica e poesia*, Bari, 1956.
GADAMER, H. G., *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1965.
GARDNER, H., *The Business of Criticism*, Oxford, 1959.

GHENT, VAN, D., *The English Novel: Form and Function*, Nueva York, Londres, 1961.
GOLDBERG, G. J., GOLDBERG, N. M., eds., *The Modern Critical Spectrum*, Nueva Jersey, 1962.
GREBSTEIN, S. N., ed., *Perspectives in Contemporary Criticism*, Englewood Cliffs, 1962.
GREENE, W. C., *The Choices of Criticism*, Cambridge, Mass., Londres, 1965.
HAAS, G., *Studien zur Form des Essays und zu seinen Vorformen im Roman*, Tubinga, 1966.
HANDY, W. J., ed., *A Symposium of Formalistic Criticism*, University of Texas Press, 1965.
HARTMAN, G. H., *Beyond Formalism*, New Haven, 1970.
HERCZEG, G., *Lo stile nominale in italiano*, Florencia, 1967.
HILL, K. C., *Interpreting Literature*, Chicago, 1966.
HOLLAND, N. N., *The Dynamics of Literary Response*, Nueva York, Oxford, 1968.
HYMAN, S. E., *The Armed Vision. A Study in the Methods of Modern Literary Criticism*, Nueva York, 1947.
— ed., *The Critical Performance. An Anthology of American and British Literary Criticism of Our Century*, Nueva York, 1956.
IHWE, J., *Prolegomena zu einer Theorie des Literaturwissenschaft*, Munich, 1971.
KAYSER, W., *Das Sprachliche Kunstwerk*, Berna, 1948. (Trad. esp., *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4.ª ed. rev., Madrid, Gredos, 1968.)
KERMODE, F., *Romantic Image*, Londres, 1957.
— *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Nueva York, Oxford, 1967.
KIBEDI-VARGA, S., *Les constantes du poème*, La Haya, 1963.
KITTO, H. D. F., *Form and Meaning in Drama*, Londres, 1956.
KREUZER, H., y GUNZENHÄUSER, R., eds., *Mathematik und Dichtung*, Munich, 1965.
KRIEGER, M., *The New Apologists for Poetry*, Bloomington, 1963.
— *The Tragic Vision: Variations on a Theme in Literary Interpretation*, Chicago, 1966.
— *The Play and Place of Criticism*, Baltimore, 1967.
KRISTEVA, J., «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, abril 1967.
LA DRIÈRE, J. G., *Directions in Contemporary Criticism and Literary Scholarship*, Milwaukee, Wisconsin, 1953.
LANGER, S. K., *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass., 1942.
— *Feeling and Form*, Cambridge, Mass., 1953.
Langue et Littérature. Actes du VIII^e Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes, Paris, 1961.

LEE, B., «The New Criticism and the Language of Poetry», *Essays on Style and Language*, ed. R. Fowler, Londres, 1966.
LERNER, L., *The Truest Poetry. An Essay on the Question What is Literature?*, Londres, 1960.
LEVER, K., *The Novel and the Reader*, Nueva York, 1960.
LEVIN, H. T., «Tematica e critica», *Strumenti critici*, 9, junio 1969.
LEWIS, C. S., *An Experiment in Criticism*, Cambridge, 1965.
— *Studies in Words*, Cambridge, 1967.
LODGE, D., *Language of Fiction. Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*, Londres, Nueva York, 1966.
LUKÁCS, G., *Die Theorie des Romans*, Berlín, 1920. (Trad. esp., *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa, 1971.)
MAIER, R., «'The Intentional Fallacy' and the Logic of Literary Criticism», *College English*, XXXII, 1970-1971.
MARCKWARDT, A.; PECKAM, M.; WELLEK, R.; THORPE, J., «The Aims, Methods, and Materials of Research in the Modern Languages and Literatures», *PMLA*, LXVII, 6 (1952).
MARITAIN, R. J., *Situation de la poésie*, París, 1938.
MARTIN, H. C., ed., *Style in Prose Fiction: English Institute Essays*, 1958, Nueva York, 1959.
MAYENOVA, M. R., *Poetijka i matematica*, Varsovia, 1965.
MEYER, H., *Das Zitat in der Erzählkunst*, Stuttgart, 1961.
MICHAUD, G., *Connaissance de la Littérature*, París, 1957.
— *L'oeuvre et ses techniques*, París, 1957.
MIGLIORINI, E., *Critica, oggetto e logica*, Florencia, 1968.
— *Lode e valore*, Florencia, 1968.
MUDRICK, M., «Character in Fiction», *Yale Review*, L (1960).
MÜLLER, G., *Die Bedeitung der Zeit in der Erzählkunst*, Bonn, 1947.
— «Aufbauformen des Romans», *Neophilologous* (1953).
— *Morphologische Poetik*, Darmstadt, 1965.
MUSCHG, W., *Studien zur tragischen Literaturgeschichte*, Berna, 1965.
OLSON, E., *Tragedy and the Theory of Drama*, Wayne State University Press, 1961.
OPPEL, H., *Morphologische Literaturwissenschaft*, Mainz, 1947.
PAREYSON, L., *Estetica*, Turín, 1954.
— ed., *Il giudizio estetico*. Atti del Simposio di Estetica, Venecia, 1958, Padua, s. f.
— «Interprétation et jugement», en *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, abril-septiembre 1961.
PATRICK, J. M., y otros, eds., *Style, Rhetoric, and Rhythm*, Princeton, Nueva Jersey, 1966.
PAUTASSO, S., *Le frontiere della critica*, Milán, 1972.
PERNIOLA, M., *Il metaromanzo*, Milán, 1966.
— «Aspetti e problemi della metaletteratura», *Rivista di estetica*, XI, II (1966).

PICON, G., *Usage de la lecture*, París, 1960.
PIZZUTO, A., «Paragrafi sul raccontare», apéndice a *Paginette* (1964).
PLEBE, A., «Gli studi di estetica in Italia nell'ultimo ventennio» (1945-1965), *Cultura e scuola*, V, 18 (1966).
POULET, G., «Réponse à une 'Enquête sur la méthode critique'», *Lettres nouvelles*, 24 junio 1959.
— ed., *Les chemins actuels de la critique*, París, 1968. (Trad. esp., *Los caminos actuales de la crítica*, Barcelona, Planeta, 1969.)
— *La Conscience critique*, París, 1971.
PRAZ, M., *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Florencia, 1952.
PREMINGER, A., y otros, *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, 1965.
PUPPO, M., *Il metodo e la critica di Benedetto Croce*, Milán, 1964.
PURVES, A. C., «Elements of Criticism and Interpretation», en *Horace Mann - Lincoln Institute Interim Reports*, Nueva York, 1965.
RAFFA, P., «Sulle operazioni della critica letteraria», *Nuova Corrente* (1967), págs. 42-43.
RAIMONDI, E., *Techniche della critica letteraria*, Turín, 1967.
— *Metafora e storia*, Turín, 1970.
RANSOM, J. C., *The New Criticism*, Norfolk, Conn., 1941.
READ, H., *Selected Writings: Poetry and Criticism*, Nueva York, 1964.
RICE, E., *The Living Theatre*, Londres, 1960.
RICOEUR, P., «Le symbole donne á penser», *Esprit*, julio-agosto 1959.
RICHARD, J. P., *Littérature et sensation*, París, 1954.
— *Poésie et profondeur*, París, 1955.
— «Quelques aspects nouveaux de la critique littéraire en France», *Filologia Moderna*, abril 1961.
RICHARDS, I. A., *Principles of Literary Criticism*, Nueva York, Londres, 1924.
— *Practical Criticism*, Nueva York, 1929. (Trad. esp., *Crítica práctica*, Barcelona, Seix Barral, 1967.)
ROMANI, B., «Alcuni aspetti attuali della critica francese», *Letteratura* (1966), págs. 82-83.
ROMBERG, B., *Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel*, Estocolmo, 1962.
ROSSI, A., «Le metafore delle scritture critiche», *Paragone*, 194 (1966).
RUSSI, A., «La critica letteraria in America», *Paragone*, febrero 1952.
SARTRE, J. P., *L'imagination*, París, 1936. (Hay trad. esp. en la ed. Sur.)
— *Qu'est-ce que la littérature?*, París, 1948. (Trad. esp. en la ed. Losada.)
SCOTT, W., *Five Approaches of Literary Criticism*, Nueva York, 1962.
SCRIVANO, R., *Riviste, scrittori e critici del Novecento*, Florencia, 1965.
SCHOLES, R.; KELLOG, R., *The Nature of Narrative*, Oxford, 1966.
SCHORER, M., «Technique as Discovery», *Hudson Review*, I, 1948.
SEGRE, C., ed., *Linguistica e filologia*, Milán, 1968.
SERRAUTE, N., *L'ère du soupçon*, París, 1956.

SHUMAKER, W., *Elements of critical theory*, Cambridge, 1965. (Trad. esp., *Elementos de teoría crítica*, Madrid, Cátedra, 1974.)
SKELTON, R., *The Poetic Pattern*, Londres, 1956.
SKLOVSKI, V., *Poètika*, San Petersburgo, 1919.
SOURIAU, É., «Analyse existentielle de l'oeuvre d'art», *La Correspondance des arts*, París, 1947.
SOUVAGE, J., *An Introduction to the Study of the Novel. With special reference to the English Novel*, Gent, 1965.
ŠPET, G., *Èstatičeskie fragmenty*, San Petersburgo, 1922.
STANZEL, F., *Die Typischen Erzählsituationen im Roman*, Viena, 1955.
STEVICK, P., ed., *The Theory of the Novel*, Nueva York, Londres, 1967.
STRELKA, J., ed., *Problems of Literary Evaluation*, Pennsylvania State University Press, 1969.
STYAN, J. L., *The Elements of Drama*, Cambridge, Mass., 1960.
SUTTON, W., *Modern American Criticism*, Princeton, 1963.
TATE, A., ed., *The Language of Poetry*, Princeton, 1942.
THÉRIVE, A., «Situation de la critique littéraire», *La Table ronde*, 195 (1964).
THIBAUDEAU, J., «Le roman comme autobiographie», *Tel Quel*, 34, verano 1968.
THORPE, J., «Relations of Literary Study: Essays on Interdisciplinary Contributions», *PMLA* (1967).
TINDALL, W. Y., *The Literary Symbol*, Nueva York, 1955.
TODOROV, T., «L'Héritage méthodologique du formalisme», *L'Homme*, 1 (1965).
— ed., *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes Russes*, París, 1965. (Trad. esp., Buenos Aires, Signos, 1970.)
TORRE, G. de, *Problemática de la literatura*, Buenos Aires, 1951.
VIOLA, I., *Critica letteraria del Novecento*, Milán, 1969.
VITA, N., «Genesi del 'discorso rivissuto' e suo uso nella narrativa italiana», *Cultura Neolatina*, XV (1955).
VIVAS, E., *Creation and Discovery*, Nueva York, 1955.
WARREN, A.; WELLEK, R., *Theory of Literature*, Nueva York, 1949, 1966, 3.ª ed. rev. (Trad. esp., *Teoría literaria*, 4.ª ed., Madrid, Gredos, 1966.)
WEINRICH, H., *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, 1964. (Trad. esp., *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos.)
WELLEK, R., «The Main Trends of Twentieth Century Criticism», *Yale Review*, LI (1961).
— *A History of Modern Criticism*, 4 vols., New Haven, 1955. (Hay traducción española en la ed. Gredos.)
— «Philosophy and Postwar American Criticism», *The American Review*, marzo 1963.

— *Concepts of Criticism*, Yale, 1963. (Trad. esp., Univ. Central de Venezuela.)
WHEELOCK, J. H., *What is Poetry?*, Nueva York, 1963.
WIMSATT, W. K.; BEARDSLEY, M. C., *The Verbal Icon*, Kentucky, 1954.
WIMSATT, W. K.; BROOKS, C., *Literary Criticism: a Short History*, Nueva York, 1967.
WINTERS, Y., *The Function of Criticism: Problems and Exercises*, Denver, Colorado, 1957.
WRIGHT, E. A., *A Primer for Playgoers*, Nueva Jersey, 1958.
WUTZ, H., *Zur Theorie der literarischen Wertung*, Tübingen, 1957.
ZABEL, M. D., ed., *Literary Opinion in America:* Essays Illustrating the Status, Methods, and Problems of Criticism in the United States in the Twentieth Century, Nueva York, 1951.

b) LITERATURA Y ANTROPOLOGÍA, PSICOLOGÍA Y PSICOANÁLISIS

AAVV, «Psicoanalisi e poesia», *Il Verri*, 28 (1968).
— *Critique sociologique et critique psychanalytique*, Bruselas, 1970.
— *Le maschere del dio prestigiatore*. Atti di un convegno sulla lettura psicoanalitica della *Commedia*, Florencia, 1969.
— «La negazione freudiana», *Nuova Corrente* (1973), págs. 61-62.
— *Per Freud*, Verona, 1973.
ADAMS, R. M., «Literature and Psychology: A Question of Significant Form», *Literature and Psychology*, V (1955).
AGOSTI, S., *Il testo poetico*, Milan, 1972.
ALTAN, T. C., «Lo strutturalismo di Lévi-Strauss e la ricerca antropologica», *Studi di sociologia*, III (1966).
ALTIERI, C., «N. Frye and the Problem of Spiritual Authority», *PMLA*, LXXXVII (1972).
ALLEAU, R., *De la nature du Symbole*. París, 1958.
BACHELARD, G., *Poétique de l'espace*, París, 1957.
— *La poétique de la rêverie*, París, 1960.
BARILLI, R., «Psicoanalisi, antropoanalisi, estetica», *Il Verri*, 28 (1968).
— «Freud e l'arte», *Il Mulino*, XX (1971).
BARTHES, R., *Mythologies*, París, 1957.
BASLER, R. P., *Sex, Symbolism and Psychology in Literature*, New Brunswick, 1948.
BAUDOIN, C., *Psychanalyse de l'art*, París, 1929.
BAUDRY, J. L., «Freud et la 'création littéraire'», *Tel Quel*, 32 (1962). Ahora en AAVV, *Théorie d'ensemble*, París, 1968.
BÉGUIN, A., *L'âme romantique et le rêve*, París, 1946. (Trad. esp. en México, F. C. E.)
BEIGBEDER, O., *Le Symbolisme*, París, 1961.

BERES, D., «A Dream, a Vision, and a Poem: A Psychoanalytic Study of the Origins of the *Rime of the Ancient Mariner*», *International Journal of Psycho-Analysis*, XXXII (1951).
BERGLER, E., *The Writer and Psychoanalysis*, Nueva York, 1950.
BIANCONI BERNARDI, F., «Simboli e immagini nella 'Conversazione' di Vittorini», *Lingua e stile*, II, 1 (1966).
BLACK, S. A., «Radical Utterances from the Soul's Abysms: Toward a New Sense of Whitman», *Publications of the Modern Language Association*, LXXXVIII (1973).
BLOCK, H. M., «Cultural Anthropology and Contemporary Literary Criticism», *Journal of Aesthetics*, XI (1952).
BODKIN, M., *Archetypal Patterns in Poetry*, Nueva York, 1934.
— *Studies of Type-Images in Poetry, Religion and Philosophy*, Londres, Nueva York, 1951.
BONAPARTE, M., *E. Poe. Étude psychanalytique*, París, 1933.
— «A Defense of Biography», *International Journal of Psycho-Analysis*, XX (1939).
BRETON, S., «Symbolisme et imagination de la matière», en *Filosofia e simbolismo*, Archivio di Filosofia diretto da E. Castelli, Roma, 1956.
BROWN, N. O., *Life Against Death*, Wesleyan University Press, 1959. (Trad. esp., *Eros y Tánatos*, México, J. Mortiz.)
BURKE, K., «Freud and the Analysis of Poetry», en *Philosophy of Literary Form*, Louisiana State University Press, 1941.
CAMPBELL, J., *The Hero with a Thousand Faces*, Nueva York, 1933.
CANTONI, R., *Il pensiero dei primitivi*, Milán, 1963.
CASSIRER, E., *Philosophie des symbolischen Formen*, Berlín, 1923-1929. (Trad. esp., México, F. C. E.)
— *An Essay on Man*, Yale University Press, 1944.
— *Language and Myth*, Nueva York, 1946.
CLANCIER, A., *Psychanalyse et critique littéraire*, Toulouse, 1973. (En preparación la traducción española.)
COTTINO-JONES, M., «Realtà e mito in Griselda», *Problemi* (1968), páginas 11-12.
CREWS, F., ed., *Psychoanalysis and Literary Process*, Cambridge, 1970.
CRUICKSHANK, J., «Psychocriticism and Literary Judgement», *The British Journal of Aesthetics*, 4 (1964).
CHASE, R., *The Quest for Myth*, Louisiana State University Press, 1949.
— *The American Novel and its Tradition*, Nueva York, 1957.
CHASSEGUET SMIRGEL, J., *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, París, 1971.
DAVID, M., *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Turín, 1966.
— *Letteratura e psicoanalisi*, Milán, 1967.
DERRIDA, J., «Freud et la scène de l'écriture», *Tel Quel*, 26 (1966).
— *De la Grammatologie*, París, 1967. (Trad. esp. en la ed. Siglo XXI.)
— *L'écriture et la différence*, París, 1967.

— *Marges de la philosophie*, París, 1972.
— *La dissemination*, París, 1972.
DETIENNE, M., *Les jardins d'Adonis: la mythologie des aromates en Grèce*, París, 1972.
DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, 1963.
— *L'imagination symbolique*, París, 1964.
EDEL, L., «Literature and Psychology», *Comparative Literature: Method and Perspective*, Southern Illinois University Press, ed. por N. P. Stallknecht, F. Horst, 1963.
FERGUSSON, F., *The Human Image in Dramatic Literature*, Nueva York, 1957.
FRAIBERG, L., *Psychoanalysis and American Literary Criticism*, Wayne State University Press, 1960.
FREUD, S., *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig, 1905.
— *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Turín, 1969.
FRYE, N., «Myth, Fiction, and Displacement», *Daedalus* (1961).
— *Fables of Identity*, Nueva York, 1963.
— *The Educated Imagination*, Indiana University Press, 1964.
— *The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society*, Londres, 1970.
GABORIOAU, M., «Anthropologie structurale et histoire», *Esprit*, noviembre 1963.
GHISELIN, B., ed., *The Creative Process: A Symposium*, Berkeley, 1952, Nueva York, 1955.
GOMBRICH, E. H., «Freud's Aesthetics», *Encounter*, XXVI, 1 (1966).
— «Vom Wert der Kunstwissenschaft für die Symbolforschung», en *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen*, 'Probleme der Kunstwissenschaft', II, ed. por H. Bauer y otros, Berlín, 1966.
— «Psychoanalysis and the History of Art», en *Freud and the Twentieth Century*, ed. por B. Nelson, Nueva York, 1957.
HEILMAN, R. B., «The Freudian Reading of *The Turn of the Screw*», *Modern Language Notes*, LXII (1947).
HENINGER, S. K., jr., «A Jungian Reading of *Kubla Khan*», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 18 (1960).
HERD, E. W., «Myth Criticism: Limitations and Possibilities», *Mosaic*, 2 (1969).
HOFFMAN, F. J., *Freudianism and the Literary Mind*, University of California Press, 1957.
— *The Mortal No: Death and the Modern Imagination*, Princeton, 1964.
HYMAN, S. E., «The Psychoanalytic Criticism of Literature», *The Western Review*, XII (1948).
IZUTSU, T., *Language and Magic: Studies in the Magical Function of Speech*, Tokio, 1956.
JACOBI, J., *Complex, Archetype, Symbol in the Psychology of Jung*, Nueva York, 1959.

JACOBI, M., «The Analytical Psychology of C. G. Jung and the Problem of Literary Evaluation», en *Problems of Literary Evaluation*, Pennsylvania State University Press, ed. por J. Strelka, 1969.
JESI, F., *Letteratura e mito*, Turín, 1968. (Trad. esp., Barcelona, Barral, 1972.)
JONES, E., *Hamlet and Oedipus*, Nueva York, 1949.
JUNG, C. G., *Über die Psychologie des Unbewussten*, Zurich, 1916.
— *Seelenprobleme des Gegenwart*, Zurich, 1930.
KAUFMANN, S., *L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*, París, 1970.
KINCAID, J. R., «Alice's Invasion of Wonderland», *PMLA*, LXXXVIII (1973).
KLEIN, M., *Our Adult World and Other Essays*, Londres, 1963.
KOFFKA, K., «Problems in the Psychology of Art», *Art, A Symposium*. Bryn Mawr Notes and Monographs, IX (1940).
KÖHLER, W., *Gestalt Psychology*, Nueva York, 1929.
KRIEGER, M., ed., *N. Frye in Modern Criticism*, Columbia University Press, 1967.
KRIS, E., *Psychoanalytic Explorations in Art*, International Universities Press, Nueva York, 1952.
KUBIE, L., *Neurotic Distortion of the Creative Process*, University of Kansas Press, 1958.
LACAN, J., «L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud», en *Écrits*, París, 1966.
— «Le séminaire sur 'La Lettre volée'», en *Écrits*, cit.
— «Remarque sur le rapport de Daniel Lagache», en *Écrits*, cit.
— «Sur la théorie du symbolisme d'Ernest Jones», en *Écrits*, cit.
LAFORGUE, R., *L'échec de Baudelaire*, París, 1931.
LANGER, S. K., *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Mass., 1942.
— *Feeling and Form*, Nueva York, 1953.
LESSER, O. S., *Fiction and the Unconscious*, Boston, 1957.
LÉVI-STRAUSS, «The structural study of Myth», en *Myth: A Symposium*, Filadelfia, ed. por T. A. Sebeok, 1955.
LOWES, J. L., *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of Imagination*, Boston, 1927.
LUCAS, F. L., *Literature and Psychology*, University of Michigan Press, 2.ª ed., 1957.
LYOTARD, J. F., *Dérives a partir de Marx et Freud*, París, 1973.
MALIN, I., ed., *Psychoanalysis and American Fiction*, Nueva York, 1965.
MALRAUX, A., *Psychologie de l'art*, Ginebra, 3 vols., 1947-1950.
MANHEIM, E., L., eds., *Hidden Patterns, Studies in Psychoanalytic Literary Criticism*, Nueva York, Londres, 1966.
MANNONI, O., *Clefs pour l'imaginaire, ou l'Autre Scène*, París, 1969.

MARCUSE, H., *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry Into Freud*, Nueva York, 1962. (Trad. esp., *Eros y civilización*, Barcelona, Seix Barral, 1968.)
MARITAIN, J., *Creative Intuition in Art and Poetry*, Nueva York, 1953.
MATTHEWS, H., *The Primal Curse: The Myth of Cain and Abel*, Nueva York, 1967.
MAURON, C., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, París, 1963.
MAY, R., ed., *Symbolism in Religion and Literature*, Nueva York, 1961.
MAZLISH, B., ed., *Psychoanalysis and History*, Englewood Cliffs, 1963.
MIEL, J., «Jacques Lacan and the Structure of the Unconscious», *Yale French Studies*, 36-37 (1966).
MORRISON, C., *Freud and the Critic: The Early Use of Depth Psychology in Literary Criticism*, University of North Carolina Press, 1968.
MURRAL, H. A., ed., *Myth and Mythmaking*, Nueva York, 1960.
NEIDER, C., *The Frozen Sea. A Study of F. Kafka*, Nueva York, 1948.
ORLANDO, F., *Lettura freudiana della 'Fèdre'*, Turín, 1971.
— *Per una teoria freudiana della letteratura*, Turín, 1973.
PHILLIPS, W., *Art and Psychoanalysis*, Nueva York, 1963.
PONTALIS, J. B., *Après Freud*, París, 1968.
RABKIN, L. Y., ed., *Psychopathology and Literature*, Nueva York, 1964.
RANK, O., *Art and Artists. Creative Urge and Personality Development* (tr.), Nueva York, 1932.
READ, H., «Psychoanalysis and The Problem of Aesthetic Value», *International Journal of Psycho-Analysis*, XXXII, 1951.
RICOEUR, P., «Herméneutique des symboles et réflexion philosophique», en *Il problema della demitizzazione*, Archivio di filosofia diretto da E. Castelli, Roma, 1961.
RIPPERE, V. L., «Towards an Anthropology of Literature», *Yale French Studies*, 36-37 (1966).
RUDICINA, A. F., «Crime and Myth: The Archetypal Pattern of Rebirth in Three Novels of Dostojevsky», *PMLA*, LXXXVII, 1972.
RUITENBEEK, H. M., *Psychoanalysis and Literature*, Nueva York, 1964.
SACCONE, E., *Commento a 'Zeno'*, Bolonia, 1973.
SAFOUAN, M., «De la structure en psychanalyse», en *Qu'est-ce que le structuralisme?*, ed. por O. Ducrot y otros, París, 1968.
SANTARCANGELI, P., *Il libro dei labirinti*, Storia di un mito e di un simbolo, Florencia, 1967.
SEBAG, L., «Le Mythe. Code et Message», *Temps modernes*, marzo 1965.
SEBEOK, T. A., ed., *Myth: A Symposium*, Indiana University Press, 1955.
SEPPILLI, A., *Poesia e magia*, Turín, 1962.
SHUMAKER, W., *Literature and the Irrational*, Englewood Cliffs, 1960.
SLOTE, B., ed., *Myth and Symbol: Critical Approaches and Applications*, University of Nebraska Press, 1963.
STAROBINSKI, J., «Psychanalyse et critique littéraire», *Preuves*, marzo 1966.

SUTTON, W., «L'archetipo e la storia», *Rivista di estetica*, V, 3 (1960).
TILLYARD, E. M. W., *Some Mythical Elements in English Literature*, Londres, 1961.
TODOROV, T., «Problèmes de l'énonciation. Freud sur l'énonciation», *Langages*, 17 (1970).
TRILLING, L., *The Liberal Imagination*, Nueva York, 1950. (Hay traducción española.)
VICKERY, J. B., ed., *Myth and Literature*, University of Nebraska Press, 1966.
WASSERSTROM, W., *Sex and Sentiment in the Genteel Tradition*, University of Minnesota Press, 1957.
WATTS, A. W., *The Two Hands of God: The Myth of Polarity*, Nueva Yor, 1963.
WEBER, J. P., *Genèse de l'oeuvre poétique*, París, 1960.
— *Domaines thématiques*, París, 1963.
WHEELWRIGHT, P., *The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism*, Indiana University Press, 1954.
— «Poetry, Myth, and Reality», en *The Modern Critical Spectrum*, Englewood Cliffs, 1962.
ZIMMER, H., *The King and the Corpse*, Nueva York, 1968.

c) Literatura y sociología

AARON. D., *Writers on the Left*, Nueva York, 1961.
AAVV, *Littérature et Société*, Bruselas, 1967. (Trad. esp., *Literatura y Sociedad*, Barcelona, Martínez Roca, 1970.)
— *Sociologie de la création littéraire*, número especial de *Revue Internationale des sciences sociales*, 4 (1967).
— *Critique sociologique et critique psychanalytique*, Bruselas, 1970.
— *Sociologia della letteratura*, Bolonia, 1973.
ADLER, M., *Poetry and Politics*, Pittsburgo, 1966.
ADORNO, T. W., *Noten zur Literatur*, Frankfurt, 1958. (Trad. esp., *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.)
AMBROGIO, I., *Ideologie e tecniche letterarie*, Roma, 1971.
AUERBACH, E., *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Berna, 1958. (Trad. al español por Seix Barral.)
— *Mimesis*, Berna, 1946. (Trad. esp. en F. C. E.)
BARILLI, R., *La linea Svevo-Pirandello*, Milán, 1972.
BENJAMIN, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, en W. B., *Schriften*, Frankfurt, 1955.
BORDONI, C., *Introduzione alla sociologia della letteratura*, ed. Apuana, 1972.
BOUAZIS, C., «La théorie des structures d'oeuvres: problèmes de l'analyse du système et de la causalité sociologique», en *Le littéraire et le social*, ed. R. Escarpit, París, 1970.

BLOCH, A., «Toward the Development of a Sociology of Literary and Art Forms», *American Sociological Review*, 3 (1943).
BURGUM, E. B., *The Novel and the World's Dilemma*, Nueva York, 1947.
BURKE, K., *Attitudes Towards History*, Nueva York, 1937.
CAILLOIS, R., *Sociología de la novela*, Buenos Aires, 1942.
CARETTI, L., «Marxismo e letteratura», *Itinerari*, octubre-diciembre 1953.
CAUDWELL, C., *Illusion and Reality*, Londres, 1937.
COHEN, M. R., «American Literary Criticism and Economic Forces», *Journal of the History of Ideas*, I (1940).
CORSINI, G., «La sociología della letteratura: breve storia e infruttuosa ricerca di paternità», *La critica sociologica*, 9 (1969).
COSER, L., *Sociology Through Literature*, Prentice Hall, N. J., 1963.
CROCE, B., «La letteratura come espressione della società», en *Problemi di estetica*, Bari, 1910.
DAICHES, D., *Literature and Society*, Londres, 1938.
— «Criticism and Sociology», en *Critical Approaches to Literature*, Londres, 1956.
DEMETZ, P., *Marx, Engels und die Dichter*, Stuttgart, 1959.
DORAN, M., *Endeavours of Art: A Study of Form in Elizabethan Drama*, Madison, 1954.
DUMONT, F., «La sociologie et la critique de la littérature», en *Recherches sociographiques*, vols. 1-2 (1964).
DUNCAN, H. D., *Language and Literature in Society*, Chicago, 1953.
DUVIGNAUD, J., *Sociologie des ombres collectives*, París, 1965.
ESCARPIT, R., *Sociologie de la littérature*, París, 1958, ed. rev., 1968. (Trad. esp., *Sociología de la literatura*, Barcelona, Oikos-tau, 1971.)
— «Creative Treason as a Key to Literature», *Yearbook of Comparative and General Literature*, Bloomington, Indiana, 10 (1961).
FAUCCI, D., «L'estetica del marxismo», en *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, IV, Milán, 1961.
FISHER, E., *The Necessity of Art: A Marxist Approach*, Baltimore, 1963. (Trad. esp.)
FOURASTIÉ, F. y J., *Les écrivains témoins du peuple*, París, 1964.
FRÉVILLE, J., «Introduction» a *l'Art et la vie sociale* de G.V. Plekhanov, París, 1949.
GIRARD, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, París, 1961.
GOLDMANN, L., *Le Dieu caché*, París, 1956.
— «L'apport de la pensée marxiste à la critique littéraire», *Arguments*, enero-febrero, 12-13 (1959).
— *Recherches dialectiques*, París, 1959.
— *Pour une sociologie du roman*, París, 1964. (Trad. esp. en la ed. Ciencia Nueva.)
— «La sociologie de la littérature: situation actuelle et problèmes de méthode», *Revue Internationale des sciences sociales*, XIX, 4 (1967).

— «Le sujet de la création culturelle», *L'homme et la societé*, 6 (1967).
HICKS, G., *The Great Tradition*, Nueva York, 1933.
— «Fiction and Social Criticism», *College English*, 1952.
HOGGART, R., *The Literary Imagination and the Study of Society*, Occasional Papers, 3, Centre for Contemporary Cultural Studies, Birmingham, sin año.
ISKOWICZ, M., *La littérature à la lumière du matérialisme historique*, París, 1926.
KLINGENDER, F. D., *Marxism and Modern Art*, Londres, 1943.
KNIGHTS, L. C., *Drama and Society in the Age of Jonson*, Londres, 1937.
KOHN-BRAMSTED, E., «The Sociological Approach to Literature», en *Aristocracy and the Middle Classes in Germany: Social Types in German Literature*, 1830-1900, Londres, 1937.
KUNO, F., *Social Forces in German Literature*, Nueva York, 1901.
LALO, C., *L'Art et la vie sociale*, París, 1921.
LEAVIS, F. R., «Literature and Society», en *The Common Pursuit*, Nueva York, 1952.
LEAVIS, Q. D., *Fiction and the Reading Public*, Londres, 1932.
LEENHARDT, J., «La sociologie de la littérature: quelques étapes de son histoire», *Revue Internationale des Sciences sociales*, 4 (1967).
LOWENTHAL, L., «Sociology of Literature», en *Communications in Modern Society*, ed. por W. Schramm, University of Illinois Press, 1953.
— *Literature and the Image of Man: Sociological Studies of the European Drama and Novel*, 1600-1900, Boston, 1957.
— *Literature, Popular Culture and Society*, Prentice Hall, N. J., 1961.
LUKACS, G., *Die Theorie des Romans*, Berlín, 1920.
— *Geschichte und Klassenbebusstsein*, Berlín, 1923.
— *Literatur-Soziologie*, Neuwied, 1961.
MACHEREY, P., *Pour une théorie de la production littéraire*, París, 1967.
MANDER, J., *The Writer and Commitment*, Filadelfia, 1962.
MANNHEIM, K., *Idéologie et Utopie*, París, 1956.
MARX, K.; ENGELS, F., *Über Kunst und Literatur*, Berlín, 1948. (Traducción española, *Sobre arte y literatura*, Madrid, Península, 1968.)
MEMMI, A., *Problèmes de la sociologie de la littérature*, en *Traité de Sociologie*, París, 1963. (Trad. esp. en la ed. Kapelusz.)
MOLES, A. M., *Sociodynamique de la culture*, La Haya, 1967.
MUIR, E., *Essays on Literature and Society*, Londres, 1965.
MUKAŘOVSKY, J., *Studie z estetiky*, Praga, 1966.
NIEMANN, L., *Soziologie des naturalistischen Romans*, Berlín, 1934.
ONIMUS, J., *La communication littéraire*, París, 1970.
PAGLIANO UNGARI, G., ed., *Sociologia della letteratura*, Bolonia, 1972.
PICHOIS, C., «En marge de l'histoire littéraire», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, LXI (1961).
POSPELOV, G. N., «Littérature et sociologie», *Revue Internationale des sciences sociales*, 4 (1967).

PLEKHANOV, G. V., *Iskusstvo i obchtchstvennaia gizn*, Moscú, 1948.
RAIMONDI, E., *Poetica e commedia*, Bolonia, 1972.
ROSENGREN, E. K., *Sociological Aspects of the Literary System*, Estocolmo, 1968.
SALINARI, C., *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milán, 1960.
SCHÜCKING, L. L., *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Berna, 1961.
SEBAG, L., *Marxisme et structuralisme*, París, 1964. (Hay trad. esp. en la ed. Siglo XXI.)
SEGRE, C., *Lingua, stile e società*, Milán, 1963.
SLOTE, B., ed., *Literature and Society*, University of Nebraska Press, 1964.
SPEARMAN, D., *The Novel and Society*, Londres, 1966.
SPINELLA, M., «Un'ipotesi di sociologia della letteratura», *Il Menabò*, 8 (1965).
STAROBINSKI, J., «Madame de Staël et la définition de la littérature», *Nouvelle Revue Française*, 14, 168 (1966).
VENÉ, G. F., «Le origini sociologiche della neoavanguardia», en AAVV, *Avanguardia*, Milán, 1966.
— *Letteratura e capitalismo in Italia dal Settecento ad oggi*, Milán, 1963.
WAHL, F., «Littérature, science, idéologie», *Critique*, 1967.
WELLEK, R.; WARREN, A., «Literature and Society», cap. IX de *Theory of Literature*, Nueva York, 1949.
WILLIAMS, R., *Culture and Society*, 1780-1950, Londres, 1958.
— *The Long Revolution*, Columbia University Press, 1961.
ZOLKIEWSKI, S., «Sociologie de la culture et sémiotique», en *Essays in Semiotics*, ed. por J. Kristeva y otros, La Haya, 1971.

d) LITERATURA E IDEAS

AVALLE, D. S., *Ideologia e letteratura in «Une saison en enfer» di Arthur Rimbaud*, Turín, 1971.
BOAS, G., «Some Problems of Intellectual History», *Studies in Intellectual History* (1953).
BULLOUGH, G., *Mirror of Minds. Changing Psychological Beliefs in English Poetry*, Athlom Press, 1962.
CRAIG, H., *The Enchanted Glass. The Elizabethan Mind in Literature*, Nueva York, 1936.
CRANE, R. S., «Literature, Philosophy, and Ideas», *Modern Philology*, LII (1954).
CYSARZ, H., *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft*, La Haya, 1926.
FRENZEL, E., *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, 1962.
— *Stoff-, Motiv-, und Symbolforschung*, Stuttgart, 1963.
LAIRD, J., *Philosophical Incursions into English Literature*, Cambridge, 1946.

LOVEJOY, A. O., *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*, Cambridge, Mass., 1936.
— «The Historiography of Ideas», *Proceedings of the American Philosophical Society*, LXXVII (1937-1938).
— *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1945, 1960.
LÜTZELER, H., «Gedichtsaufbau und Welthaltung des Dichters», *Euphorion*, XXXV (1934).
MAZZEO, J. A., ed., *Reason and Imagination. Studies in the History of Ideas*, 1600-1800, Nueva York, Londres, 1962.
ROSSI-LANDI, F., *Semiotica e ideologia*, Bompiani, 1972.
SCALIA, G., *Critica, letteratura, ideologia*, Padua, 1968.
SPITZER, L., *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore, 1963.
TRILLING, L., «The Meaning of a Literary Idea», en *The Liberal Imagination*, Nueva York, 1950.
UNGER, R., *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, vol. I, 1929.
VIËTOR, K., «Deutsche Literatur geschichte als Geistesgeschichte», *PMLA*, LX (1945).

e) LITERATURA Y BIOGRAFÍA

AAVV, «The Critical Significance of Biographical Evidence, en *English Institute Essays*, 1946, Nueva York, 1947.
CHERNISS, H., «The Biographical Fashion in Literary Criticism», *University of California Publications in Classical Philology*, XII (1933-1934).
DILTHEY, W., *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig, 1907.
FERNÁNDEZ, R., «L'Authobiographie et le roman: l'exemple de Stendhal», *Messages*, París, 1926.
FIEDLER, L. A., «Archetype and Signature. A Study of the Relationship between Biography and Poetry», *Sewanee Review*, XL (1952).
LEWIS, C. S.; TILLYARD, E. N. W., *The Personal Heresy in Criticism*, Oxford, 1934.
MAUROIS, A., *Aspects de la biographie*, París, 1928.
OPPEL, H., «Grundfragen der literaturhistorischen Biographie», *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XVIII, 1940.
PEARSON, H., «About Biography», en *Essays by Divers Hands*, Londres, 1958.
ROMEIN, J., *Die Biographie*, Berna, 1948.
SENGLE, F., «Zum Problem der modernen Dichterbiographie», *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXVI (1952).

White, N. I., «The Development, Use, and Abuse of Interpretation in Biography», *English Institute Annual* 1942, Nueva York, 1943.

f) Literatura e historia

Barthes, R., «Discours historique», Seminario de la École des Hautes Études de París, 1966-1967.
Bateson, F. W., *English Poetry: A Critical Introduction*, Londres, 1950.
Cazamian, L., «La Notion de retours périodiques dans l'histoire littéraire», *Essais en deux langues*, París, 1938.
Crane, R. S., «History Versus Criticism in the University Study of Literature», *The English Journal*, XI (1935).
Croce, B., *Teoria e storia della storiografia*, Bari, 1917.
— *Conversazioni critiche*, serie I, Bari, 2.ª ed., 1924, págs. 162-64.
— «Categorismo e psicologismo nella storia della poesia», *Ultimi saggi*, Bari, 1935.
— *Introduzione alla critica e alla storia della poesia*, Bari, 1935.
Curtius, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948.
— *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Berna, 1954.
De Fusco, R., *Storia e struttura*, Nápoles, 1970.
Droysen, G. G., *Grundriss der Historik*, Munich, 1937.
Getto, G., «La storia letteraria», en *Tecnica e teoria letteraria*, Milán, 1948.
Greimas, A. J., «Struttura e storia», en *Modelli semiologici*, Urbino, 1967.
Guglielmi, G., «Storia non è storicismo», *Menabò*, 10 (1967).
Guillén, C., *Literature as System*, Princeton University Press, 1971.
Henry, A., «Storia e critica interna», *Strumenti critici*, febrero 1968.
Lanson, G., *Méthodes de l'histoire littéraire*, París, 1925.
Meinecke, F., «Kausalitäten und Werte in der Geschichte», *Historische Zeitschrift*, CXXXVII (1918).
Picard, R., *Nouvelle critique et nouvelle imposture*, París, 1965.
Popper, K. R., *The Poverty of Historicism*, Londres, 1957.
Pottle, F. A., «The New Critics and the Historical Method», *Yale Review*, VIII (1953).
Praz, M., «Critica storica e critica di valore», *Paragone*, junio 1964.
Sanders, C., *An Introduction to Research in English Literary History*, Nueva York, 1952.
Spitzer, L., «A New Program for the Teaching of Literary History», *American Journal of Philology*, LXIII (1942).
Teesing, H. P. H., *Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte*, Groningen, 1949.
Todorov, T., «Histoire de la littérature», *Langue française*, 7 (1970).

TOMACHEVSKI, B., «Thématique», en *Théorie de la littérature*, ed. por T. Todorov, París, 1965.
TRILLING, L., «The Sense of the Past», en *The Liberal Imagination*, Nueva York, 1950.
TYNJANOV, J., «De l'évolution littéraire», en *Théorie de la littérature*, editado por T. Todorov, París, 1965.
WEINBERG, B., «Les rapports entre l'histoire littéraire et l'analyse formelle», en *Stil- und Formprobleme*, ed. por P. Böckmann, Heidelberg, 1959.
WELLEK, R., «The Theory of Literary History», *TCLP*, VI, 1936.
— «Periods and Movements in Literary History», *English Institute Annals*, 1940, Nueva York, 1941.
— «The Concept of Evolution in Literary History», *For Roman Jakobson*, La Haya, 1956.

g) TIPOLOGÍA DE LA CULTURA

DELLA TERZA, D., «Ernst Robert Curtius», *Belfagor*, II (1967).
ECO, U., «Looking for a Logic of Culture», *Times Literary Supplement*, 5 octubre 1973.
JAUSS, H. R., *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Constanza, 1967. (Recogido en *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, 1971.)
LOTMAN, J., «Problèmes de la typologie des culture», *Social Science Information*, VI, 2 (1967).
— «Different Culture, Different Codes», *Times Literary Supplement*, 12 octubre 1973.
— «Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo», en *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, ed. por Jurj M. Lotman y Boris A. Uspenskij, Turín, 1973.
MILES, J., *Eras and Modes in English Poetry*, 2.ª ed., Berkeley, Los Angeles, 1964.
PAGNINI, M., «Imagism», *Studi Americani*, 11 (1965).
— «Struttura semantica del grande simbolismo americano», en *Il simbolismo nella letteratura nord-americana*, Florencia, 1965; ahora en *Critica della funzionalità*, Turín, 1970.
STAROBINSKI, J., «Reflections on some symbols of the revolution», *Yale French Studies*, 40 (1968).
— «Elementi per una semiotica dell'anno 1789», *Nuovi Argomenti*, 16 (1970).
ZOLKIEWSKI, S., «Sociologie de la culture et sémiotique», *Informations sur les Sciences Sociales*, VII, 1 (1968).

BALDENSPERGER, F., «Littérature comparée: le mot et la chose», *Revue de littérature comparée*, I (1921).
— *Sensibilité musicale et romantisme*, París, 1925.
BROWN, C., *Music and Literature; A Comparison of the Arts*, Athens, Georgia, 1948.
CROCE, B., «La letteratura comparata», *Problemi di estetica*, Bari, 1910.
CZERNY, Z., «Contribution à une théorie comparée dans les arts», *Stil- und Formprobleme*, ed. por P. Böckmann, Heidelberg, 1959.
ÉTIEMBLE, R., «Littérature comparée, ou comparison n'est pas raison», en *Hygiène des lettres*, III, París, 1958.
— *Essais de littérature (vraiment) générale*, París, 1974.
HATZFELD, H., «Literary Criticism Through Art and Art Criticism Through Literature», *Journal of Aesthetics*, VI (1947).
— *Literature through Art: A New Approach to French Literature*, Nueva York, 1948.
HÖLLERER, W., «Methoden und Probleme des vergleichenden Literaturwissenschaft», *Germanishromanische Monatsschrift*, II (1952).
JAKOBSON, R., «On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters», *Linguistic Inquiry*, I, 1 (1970). (Tr. fr. en *Hypothèses, Change*, París, 1972, y en *Questions de poétique*, Seuil, 1973.)
LEVIN, H., *Refractions: Essays in Comparative Literature*, Oxford, 1966.
MANWARING, E. W., *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, Nueva York, 1925.
MAURY, P., *Arts et littérature comparés: état présent de la question*, París, 1933.
MOMIGLIANO, A., ed., *Letterature comparate. Problemi ed orientamenti critici di lingua e letteratura italiana*, IV, Milán, 1948.
MUNRO, T., *The Arts and their Interrelations, A Survey of the Arts and an Outline of Comparative Aesthetics*, Nueva York, 1949.
PATTISON, B., *Music and Poetry of the English Renaissance*, Londres, 1948.
PRAZ, M., *La morte, la carne e il diavolo nella letteratura romantica*, Florencia, 1948.
— *Mnemosyne*, Princeton, 1970.
REMAK, H. H. H., «Comparative Literature at the Crossroads», *Yearbook of Comparative and General Literature*, IX (1960).
SMITH, W. H., *Architecture in English Fiction*, New Haven, 1934.
SOURIAU, É., *La Correspondance des arts. Élements d'ésthétique comparée*, París, 1947.
SYPHER, W., *Four Stages of Renaissance Style*, Nueva York, 1955.
— *Rococo to Cubism in Art and Literature*, Nueva York, 1960.
VAN TIEGEM, P., *La littérature comparée*, París, 1931.
VOSSLER, K., «Über wechselseitige Erhellung des Künste» *Festschrift Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstag*, Dresde, 1935.

WALZEL, O., *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin-Potsdam, 1923.
WELLEK, R., «The Parallelism between Literature and the Arts», *English Institute Annal*, 1941, 1942.
— «Definizione e natura della letteratura comparata», *Belfagor*, II (1967).
— «The Concept of Comparative Literature», *Yearbook of Comparative Literature*, II (1953).

i) Géneros literarios

ANCESCHI, L., «Schema di una fenomelogia dei 'generi letterari', en *Atti del III Congresso internazionale di Estetica*, Turín, 1956. Ahora en *Progetto di una sistematica dell'arte*, Milán, 1961.
BONNET, H., *Roman et poésie. Essai sur l'esthétique des genres*, Paris, 1951.
BRUNETIÈRE, F., *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, 1890.
CORTI, M., «Il codice bucolico e l'"Arcadia" di Jacobo Sannazaro», en *Metodi e fantasmi*, Milán, 1969.
— «I generi letterari in prospettiva semiologica», *Strumenti critici*, 17 (1972).
DONOHUE, J. J., *The Theory of Literary Kinds*, Dubuque, Iowa, 1943, 1949.
FORNI MIZZAU, M., «Generi letterari, istituzioni, tecniche», en *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*, Milán, 1965.
FUBINI, M., «Genesi e storia dei generi letterari», en *Critica e Poesia*, Bari, 1956.
POMMIER, J., «L'idéé de genre», *Publications de l'École normale supérieure* (Section des lettres), 2 (1945).
RUTTKOWSKI, W. V., *Die literarischen Gattungen*, Berna, 1968.

j) Crítica del texto y variantes de autor

AAVV, *Studi e problemi di critica testuale*, Bolonia, 1961.
— *La critica del testo*, Florencia, 1971.
BOWERS, F., *Textual and Literary Criticism*, Nueva York, 1959.
CARETTI, L., *Filologia e critica*, Milán-Nápoles, 1955.
COLLOMP, P., *La Critique des textes*, París, 1931.
CONTINI, G., «La critica degli scartafacci», *Rassegna d'Italia*, 1948.
— «Critica delle varianti», en *Varianti e altra linguistica*, Una raccolta di saggi, 1938-1968, Turín, 1970.
— «La critica testuale come studio di strutture, en AAVV, *La critica del testo*, Florencia, 1971.

DEARING, V., *A Manual of Textual Analysis*, Los Angeles, 1959.
FUBINI, M., «Critica delle varianti», *Critica e Poesia*, Bari, 1956.
GREG, W. W., «Recent Theories of Textual Criticism», *Modern Philology*, XXVIII (1931).
MAGRÍ, O., «Per una teoria dell'edizione critica», *L'Albero*, 49 (1972).
PASQUALI, G., *Storia della tradizione e critica del testo*, Florencia, 1934, 1952.
QUENTIN, D. H., *Essais de critique textuelle*, París, 1926.
ROSIELLO, L., «Grafematica, fonematica e critica testuale», *Lingua e stile*, I (1966).
SEGRE, C., «Due appunti su A. Machado», «Le varianti di *Soledades VI*, *Quaderni Ibero-Americani*, Turín, 1965.
WITKOWSKI, G., *Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke*, Leipzig, 1924.

k) FUENTES

FUBINI, M., «A proposito di una vecchia questione: lo studio delle 'fonti'», en *Critica e poesia*, Bari, 1956.
PASQUALI, G., *Stravaganze quarte e supreme*, Venecia, 1950, pág. 11 y ss.

II

a) LINGÜÍSTICA EN GENERAL, SEMIÓTICA, TEORÍA DE LA INFORMACIÓN, LÓGICA FORMAL, ETC.

AAVV, «Thèses presentées au Premier Congrès des philologues slaves», *TCLP*, I (1929).
— *Poetics*, Varsovia, 1960; La Haya, 1961.
— *Problèmes de psycholinguistique*, París, ed. por J. de Ajuriaguerra y otros, 1963.
— «*Problèmes du Langage*». *Diogène*, 51 (1965).
— *Strutturalismo e critica*, Milán, ed. por C. Segre, 1965.
— *Readings in Linguistics*, II, Chicago, ed. por E. P. Hamp y otros, 1966.
— «*Lo strutturalismo linguistico*». *Il Verri*, 24 (1967).
— *Qu'est-ce que le Structuralisme?*, París, 1968.
— *Théorie d'ensemble*, París, 1968. (Trad. esp., *Teoría de conjunto*, Barcelona, Seix Barral, 1971.)
— *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milán, 1969.
— *Sign-Language-Culture*, La Haya, 1970.
— *Strutturalismo filosofico*, Padua, 1970.
— *Essais de sémiotique poétique*, ed. A. J. Greimas, París, 1972.
— *Ricerche semiotiche*. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS. Ed. J. M. Lotman y B. A. Uspenskij, Turín, 1973.

— *Aspekte objektiver Literaturwissenschaft*, Heidelberg, 1973.
— *La struttura logica del linguaggio*, ed. A. Bonomi, Milán, 1973.
— *Essays in Semiotics/Essais de sémiotique*, ed. Kristeva y otros, La Haya, París, 1973.
AGOSTI, S., «I messaggi formali della poesia», *Strumenti critici*, 14 (1971).
— *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milán, 1972.
ALMANSI, G., ed., «Structuralism», *Twentieth Century Studies*, 3 (1970).
ALTHUSSER, L., «Per un concetto di storia», *Critica marxista*, 4 (1966).
AMBROGIO, I., *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma, 1968.
— *Ideologie e tecniche letterarie*, Roma, 1971.
AMBROSINI, R., «Il linguista di fronte ad un testo letterario», *Annali della Scuola Normale Superiore*, XXXV, 1-2 (1966).
ARBASINO, A., «Il laboratorio dove la lingua viene scomposta come un motore», *Il giorno*, 18 enero 1966.
ARGAINI, E., *Principi di linguistica applicata*, Bolonia, 1967.
— «Strutturalismo in prospettiva epistemologica», *Rassegna italiana di linguistica applicata*, I (1969).
AUZIAS, J. M., *Clefs pour le structuralisme*, París, 1967. (Trad. esp., *El estructuralismo*, Madrid, Alianza, 1969.)
AVALLE, D. S., «Dinamica di fattori anomali», *Strumenti critici*, III (1969).
— *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*, Milán, 1970. (Trad. esp., *Formalismo y estructuralismo (La actual crítica literaria italiana)*, Madrid, Cátedra, 1974.)
— *Corso di semiologia dei testi letterari (1971-72)*, Turín, 1972.
— «Dai sistemi di segni alle nebulose di elementi», *Strumenti critici*, 19 (1972).
— ed., «Strutturalismo e semiologia in Italia», *Bibliografia*, en apéndice a *Strumenti critici*, 20 (1973), 21-22 (1973).
BAKHTINE, M., «L'énoncé dans le roman», *Langages*, 12 (1968).
BALLY, C., *Linguistique générale et linguistique française*, Berna, 1950.
BARBERI SQUAROTTI, G., «Critica come struttura letteraria», *Sigma*, 10 (1966).
BARILLI, R., «Semiologia e retorica», en *Poetica e retorica*, Milán, 1969.
BARTHES, R., *Essais critiques*, París, 1964.
— «Eléments de Sémiologie», *Communications*, 4 (1964). (Trad. esp., *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón, 1970.)
— «Drame, Poème, Roman», *Critique*, julio 1965.
— «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, 8 (1966). (Trad. esp., ed. Tiempo Contemporáneo.)
— *Critique et Vérité*, París, 1966.
— *Système de la mode*, París, 1967.
BASTIDE, R., ed., *Sens et usages du terme 'structure'*, La Haya, 1962.
BATESON, F. M., «Linguistics and Literary Criticism», en *Essays in*

Literary Theory, ed. por P. Demetz y otros, Yale University Press, 1968.
BAUDRILLARD, J., *Système des objects*, París, 1968.
BAUDRY, J. L., «Linguistique et production textuelle», *La Nouvelle Critique, Linguistique et littérature*, París, s. a. [1968].
BAUMGÄRTNER, K., «Formale Erklärung poetischer Texte», en *Mathematik und Dichtung*, ed. por H. Kreuzer, Munich, 1965.
BEAUJOUR, M., «The Game of Poetics», *Yale French Studies*, 41 (1968).
BECCARIA, G. L., «Origini e caratteri dello strutturalismo», *Sigma*, 18 (1968).
BENSE, M., *Aesthetica*, Baden-Baden, 1965.
— *Semiotik*, Baden-Baden, 1967.
BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, París, 1966.
— «Sémiologie de la langue», *Semiotica*, I, 1; II, 2 (1969).
— «L'Appareil formel de l'énonciation», *Langages*, 17 (1970).
BERTALANFFY, L. VON, *General System Theory*, Nueva York, 1968.
BIERWISCH, M., «Poetik und Linguistik», en *Mathematik und Dichtung*, editado por H. Kreuzer, Munich, 1965.
BINNS, A. L., «'Linguistic' Reading: Two Suggestions of the Quality of Literature», *Essays on Style and Language*, ed. por R. Fowler, Londres, 1966.
BIRKHOFF, G. D., *Aesthetic measure*, Cambridge, Mass., 1933.
BLANCHÉ, R., *Les structures intellectuelles*, París, 1966.
BLOOMFIELD, L., *Language*, Nueva York, 1933. (Hay trad. esp. publicada en Lima.)
BOGATYREV, P., «Les signes du théâtre», *Poétique*, 8 (1971).
BOLELLI, T., *Linguistica generale, strutturalismo, linguistica storica*, Pisa, 1971.
BOLINGER, D. L., «The sign is not arbitrary», *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Bogotá, 1949.
BONOMI, A.; USBERTI, G., *Sintassi e semantica della grammatica trasformazionale*, Milán 1972.
BOUDON, R., *A quoi sert la notion de 'Structure'?*, París, 1968.
BRAVO, G. L., *Strukturno-tipologicheskie issledovanija*, Moscú, 1962.
BRAY, B., «La notion de structure et le 'nouveau roman'», en Dresden, S. y otros, ed., *La notion de structure*, La Haya, 1961.
BREMOND, C., «Le message narrative», *Communications*, 4 (1964).
— «La logique des possibles narratifs», *Communications*, 8 (1966).
— *La logique du recit*, París, 1973.
BRIK, O. M., «Zvukovye povtory», en *Michigan Slavic Materials*, 5 (1964).
BRILLI, A., «Per una semiotica della satira», *Lingua e stile*, VII, 1 (1972).
BRONDAL, V., *Essais de linguistique générale*, La Haya, 1943.
BUYSSENS, E., *Les langages et le discours*, Bruselas, 1943.

CALBOLI, G., «Rilevamento tassonomico e 'coerenza' grammaticale», *Rendiconti*, 15-16 (1967).
CALVINO, I., «Notes toward a definition of the narrative form as a combinative process», *Twentieth Century Studies*, 3 (1970).
CAPPELLETTI, V., «Riflessioni sulla 'struttura'», *De Homine*, 15-16 (1956).
— «Antropologia e strutturalismo», *De Homine*, 17-18 (1967).
CARNAP, R., *Introduction to Semantics*, Cambridge, Mass., 1942.
CARPENTER, E.; M. MAC LUHAN, eds., *Explorations in Communications*, Boston, 1960.
CARROLL, J. B., *Language and Thought*, Nueva Jersey, 1964.
CARUSO, P., *Conversazioni con Lévi-Strauss, Foucault, Lacan*, Milán, 1969. (Trad. española en la ed. Anagrama.)
CASTEL, R., «Méthode structurale et ideologies structuralistes», *Critique*, noviembre 1964.
CAVALIERI, C., «Strutturalismo e critica letteraria», *I problemi di Ulisse*, XXI, 9 (1968).
CELATI, G., «Struttura logica del racconto letterario», *Sigma*, 22 (1969).
COHEN, J., *Structure du langage poétique*, París, 1966. (Trad. esp. *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970.)
CONTINI, G., «Filologia ed esegesi dantesca», *Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti delle adunanze solenni*, VII, I (1965).
— Intervista di R. FEDERICI, «Linguistica strutturale e critica letteraria. I ferri vecchi e quelli nuovi», *Prisma*, 1-2 (1968). Vid. *Formalismo y estructuralismo* (D'S. Avalle), Madrid, 1974.
COQUET, J. C., «Poétique et linguistique», en *Essais de sémiotique poétique*, ed. A. J. Greimas, París, 1972.
CORTI, M., «Critica letteraria e semiologia», *Almanacco letterario Bompiani*, Milán, 1969.
— «Nuova vita interdisciplinare della critica» y «Le orecchie della 'neocritica'», en *Metodi e fantasmi*, Milán, 1969.
— «Le vie del rinnovamento critico in Italia» y, en colaboración con C. SEGRE, «La critica e la vita letteraria (Consuntivo in forma di dialogo)», en *I metodi attuali della critica in Italia*, ed. M. Corti y C. Segre, Turín, 1970.
— «Questioni di metodo nella critica italiana contemporanea», en *La critica, forma caratteristica della civiltà moderna*, ed. V. Branca, Quaderni di S. Giorgio, Florencia, 1970.
CORVEZ, M., *Les structuralistes*, París, 1969. (Hay trad. esp. en la ed. Amorrortu.)
COSERIU, E., *Sistema, Norma y Habla*, Montevideo, 1952.
— *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, 1962.
CURI, F., «Retorica, strutturalismo, fenomenologia», *Lingua e stile*, IV, 3 (1969).

CHAO, Y. R., *Language and Symbolic Systems*, Londres, 1968. (Trad. española, Madrid, Cátedra, 1974.)
CHATMAN, S. B.; LEVIN, S. R., eds., *Essays on the Language and Literature*, Boston, 1967.
CHOMSKY, N., *Current Issues in Linguistic Theory*, La Haya, 1964.
— *Topics in the Theory of Generative Grammar*, La Haya, 1966.
— *Cartesian Linguistics*, Nueva York, 1966. (Trad. esp., *Lingüística cartesiana*, Madrid, Gredos, 1969.)
— *Language and Mind*, 2.ª ed., Nueva York, 1972. (Trad. de la 1.ª ed., Seix Barral, 1971.)
— «Deep Structure, Surface Structure and Semantic Interpretation», en *Semantics*, ed. por Steinberg, D.; Jakobovits, L. A., Londres, 1971.
DE FELICE, E., «Storicismo e strutturalismo», *Lingua e stile*, II (1967).
DE FUSCO, R., *Storia e struttura*, Nápoles, 1970.
DE GROOT, A. W., «The description of a poem», *Proceedings of the Ninth International Congress of Linguists*, Cambridge, 1962; La Haya, 1964.
DELLA VOLPE, G., *Critica del gusto*, Milán, 1964, 1966. (Trad. esp., Barcelona, Seix Barral, 1966.)
DELLA VOLPE, G., «I conti coi formalisti russi», «I conti con la teoria strutturale», en *Critica della ideologia contemporanea*, Roma, 1967.
DE MAURO, T., «Modelli semiologici. L'arbitrarietà semantica», *Lingua e stile*, I, 1 (1966).
DERRIDA, J., *L'écriture et la différence*, París, 1967.
— *De la Grammatologie*, París, 1967.
DINNEEN, F. P., *An Introduction to General Linguistics*, Nueva York, 1967. (Trad. esp. en preparación.)
DOMERC, I., «La Glossématique et l'esthétique», *Langue française*, 3 (1969).
DONALD, D., «Language and Literature: The Long Way Round», *Style*, 1 (1967).
DORFLES, G., *Simbolo, comunicazione, consumo*, Turín, 1962. (Trad. esp. en Lumen.)
— «Pour ou contre une esthétique structuraliste?», *Revue internationale de philosophie*, 73-74 (1965).
DORFMAN, E., *The Narreme in the Medieval Romance Epic*, Toronto, 1969.
DOUBROVSKY, S., *Critique et objectivité*, París, 1966.
— *Pourquoi la nouvelle critique*, París, 1966.
DRESDEN, S.; GESCHIERE, L.; BRAY, B., *La notion de structure*, La Haya, 1961.
DUBOIS, J.; SUMPF, J., «Les problèmes de l'analyse du discours», *Langages*, 13 marzo 1969.
DUCROT, O., y otros, *Qu'est-ce que le structuralisme?*, París, 1968.
DUCROT, O.; TODOROV, T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, 1972.

Eco, U., *La struttura assente*, Milán, 1968. (Trad. esp., *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1972.)
— «Lezioni e contradizioni della semiotica sovietica», en *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, ed. R. Faccani y U. Eco, Milán, 1969.
— «Codici e ideologie», en AAVV, *Linguaggi nella società e nella tecnica*, Milán, 1970.
— «La critica semiologica», en *I metodi attuali della critica in Italia*, ed. M. Corti y C. Segre, Turín, 1970.
— *Le forme del contenuto*, Milán, 1971.
— ed., *Estetica e teoria dell'informazione*, Milán, Bompiani, 1972.
Egorov, B. F., «Prostejše semiotičeskie sistemy i tipologija siužetov», *Trudy po znakovim sistemam*, II, Tartu, 1965.
Ehrmann, J., ed., «Structuralism», *Yale French Studies*, 36-37 (1966).
Eichenbaum, B., «Teorija 'formal' nogo metoda» (1925).
— «La théorie de la 'méthode formelle'», en *Théorie de la littérature*. Textes des Formalistes russes, ed. T. Todorov, París, 1965.
Engler, R., *Théories et critique d'un principe saussurien: l'arbitraire du signe*, Ginebra, 1962.
Enkvist, N. E., y otros, *Linguistics and Style*, Londres, 1964. (Trad. esp., *Lingüística y estilo*, Madrid, Cátedra, 1974.)
Erlich, V., *Russian Formalism*, La Haya, 1954.
Faccani, R., y Eco, U., eds., *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milán, 1969.
Fagès, J. B., *Comprendre le structuralisme*, Toulouse, 1967.
— *Le structuralisme en procès*, Toulouse, 1968.
Ferrara, F., «Appunti per una teoria del personaggio», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli* (1970).
Finzi, A., «El análisis numérico como instrumento crítico en el estudio de la poesía de Antonio Machado», *Prohemio*, I, 2 (1970).
Fónagy, I., «L'information du style verbal», *Linguistics*, 4 (1964).
Foucault, M., *Les mots et les choses*, París, 1966. (Trad. esp., Siglo XXI.)
Fowler, R., ed., *Essays on Style and Language*. Linguistic and Critical Approaches to Literary Style, Londres, 1966.
— *The Language of Literature: Some Linguistic Contributions to Criticism*, Londres, 1971.
Garroni, E., *Semiotica ed estetica*, Bari, 1968.
— *Progetto di semiotica*, Bari, 1972. (Trad. esp. en ed. G. Gili.)
Garvin, P. L., ed., *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Washington, 1964.
Genette, G., *Figures I*, París, 1966; *Figures II*, París, 1969.
Geninasca, J., «Découpage conventionnel et signification», en *Essais de sémiotique poétique*, ed. A. J. Greimas, París, 1972.
Genot, G., «L'Écriture libératrice», *Communications*, 11 (1968).
— «Sémiologie et sémiotique littéraire», *Rassegna lucchese*, 50 (1970).

— «Teoria del testo narrativo e prassi descrittiva», *Strumenti critici*, 15 (1971).
— *Le signe littéraire*, Burdeos, 1971.
GINESTIER, P., *Le théatre contemporain dans le monde*, Paris, 1961.
GOLDMANN, L., «Le Concept de structure significative en histoire de la culture», en *Sens et usages du terme structure*, ed. R. Bastide, La Haya, 1962.
— «Le structuralisme génétique en histoire de la littérature», *Modern Language Notes*, LXXIX (1964).
— *Structures mentales et créativité culturelle*, Paris, 1970.
GRANGER, G. G., *Pensée formelle et sciences de l'homme*, Paris, 1960.
GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale*, Paris, 1966. (Trad. esp., *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1972.)
— *Modelli semiologici*, Urbino, 1967.
— «Semiotica o metafisica?», *Strumenti critici*, 5 (1968).
— *Du Sens*, Paris, 1970. (Trad. esp., Madrid, Fragua, 1973.)
— ed., *Essais de sémiotique poétique*, Paris, 1972.
— «Pour une théorie du discours poétique», en *Essais de sémiotique poétique*, ed. A. J. Greimas, Paris, 1972.
— ed., *Signe, Langage, Culture*, La Haya, 1973.
GUGLIELMI, G., *La letteratura come sistema e come funzione*, Turín, 1967.
GUGLIELMINETTI, M., «Le 'nuove frontiere' dello strutturalismo», *Nuova Corrente*, 49 (1969).
GUIDUCCI, A., *Dallo zdanovismo allo strutturalismo*, Milán, 1967.
GUILHOT, J., *La dynamique de l'expression de la communication*, La Haya, 1962.
GUIRAUD, P., «Pour une sémiologie de l'expression poétique», *Actes du VIIIe Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes*, Paris, 1961.
— *La sémiologie*, París, 1971. (Trad. esp., *La semiología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.)
HALLIDAY, M. A. K., «The Linguistic Study of Literary Texts», *Preprints of the IXth International Congress of Linguists*, Cambridge, Mass., 1962.
HAMBURGER, K., *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1957.
HARRIS, Z. S., *Structural Linguistics*, Chicago, 1951.
— *Discourse Analysis Reprints*, La Haya, 1963.
HARTMAN, G., «Structuralism: the Anglo-American Adventure», *Yale French Studies*, 36-37 (1966).
HEGER, K., «L'analyse sémantique du signe linguistique», *Langue française*, 4 (1969).
HEILMANN, L., «Lo strutturalismo linguistico», *Il Verri*, 24 (1967).
HELLER, L. G.; MAGRIS, J., «Towards a Nonsubjective Evaluative System for Literature: Some Linguistic Analogues», *Language and Style*, 1 (1968).

HENDRICKS, W. O., «On the Notion 'Beyond the Sentence'», *Linguistics*, 37 (1967).
HENRY, A., «Linguistique structurale et esthétique littéraire», en *Méthodes de la grammaire. Tradition et nouveauté*, París, 1966.
HERDAN, G., *Type-Token Mathematics*, La Haya, 1960.
— *The Calculus of Linguistic Observation*, La Haya, 1962.
HILL, A. A., «A Program for the Definition of Literature», *University of Texas Studies in English*, 37 (1958).
HJELMSLEV, L.; ULDALL, H. J., *Outline of Glossematics*, Copenhague, 1957.
— *Essais linguistiques*, TCLC, vol. XII, Copenhague, 1959. (Traducción española, Madrid, Gredos, 1972.)
— *Sproget*, Charlottenlund, 1963. (Trad. esp., *El lenguaje*, Madrid, Gredos, 1971.)
— *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, Copenhague (1943). (Trad. esp., *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1972.)
HORALEK, K., «Sprachfunktion und funktionelle Stilistik», *Linguistics*, XIV (1965).
INGARDEN, R., *Das literarische Kunstwerk*, La Haya, 1931.
— «The General Question of the Essence of Form and Content», *Journal of Philosophy*, LVII (1960).
JACOBS, R.; ROSENBAUM, P. S., eds., *Readings in English Transformational Grammar*, Waltham, 1969.
JACOBSON, R., y HÄLLE, M., *Fundamentals of Language*, La Haya, 1956. (Traducida al español por la ed. Ciencia Nueva.)
JAKOBSON, R., «Closing Statements: Linguistics and Poetics», en *Style in Language*, ed. por T. Sebeok, Cambridge, Mass., 1960. (Trad. esp., *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974.)
— *Essais de linguistique générale*, París, 1963.
— «Poèzija grammatiki i grammatika poèzii». (Trad. ingl., «Poetry of Grammar and Grammar of Poetry», *Lingua*, 21 [1968].)
— «A la recherche de l'essence du langage», *Diogène*, 51 (1965). Ahora en *Problèmes du langage*, París, 1966. (Trad. esp. en ed. Sudamericana.)
— «Structures linguistiques subliminales en poésie», *Poétique*, 7 (1971).
JANSEN, S., «Esquisse d'une théorie de la forme dramatique», *Langages*, 12 (1968).
JOLLES, A., *Einfache Formen*, Tubinga, 1930.
KAHANE, H.; PIETRANGELI, A., eds., *Structural Studies on Spanish Themes*, Salamanca, 1959.
KAPP, V., ed., *Aspekte objektiver Literaturwissenschaft*. Die italienische Literaturwissenschaft zwischen Formalismus, Strukturalismus und Semiotik, Heidelberg, 1973.
KATZ, J. J.; POSTAL, P. M., *An Integrated Theory of Linguistic Descriptions*, Research Monograph, 26, MIT Press, Cambridge, Mass., 1964.

KATZ, J. J.; FODOR, J. A., eds., *The Structure of Language*, Prentice-Hall, 1964.
KEPES, G., ed., *Module, Proportion, Symmetry, Rhythm*, Nueva York, 1966.
KIBEDI-VARGA, A., *Les Constantes du poème*, La Haya, 1963.
KLAUS, G., *Semiotik und Erkentnistheorie*, Berlín, 1963.
KOCH, W. A., *Recurrence and a Three-Modal Approach to Poetry*, La Haya, 1966.
— «Linguistische Analyse und Strukturen der Poetizität», *Orbis*, 17, I (1968).
KOWZAN, T., «Le signe au théatre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle», *Diogène*, 61 (1968).
KREUZER, H.; GUZENHÄUSER, R., *Mathematik und Dichtung*.
KRISTEVA, J., *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, París, 1969.
— «L'expansion de la sémiotique», en *Essays in Semiotics*, ed. J. Kristeva y otros, La Haya, 1971.
— «The System of the Speaking Subject», *Times Literary Supplement*, 12, octubre 1973.
KRISTEVA, J.; REY-DEBOVE, J.; UMIKEV, D. J., eds., *Essays in Semiotics*, La Haya, 1971.
KRZYZANOWSKI, J., «La poétique de l'énigme», *Poetics*, 1961.
LACAN, J., «Perspektives structurales», *La Psychanalyse*, 6 (1961).
LAKOFF, G., *Deep and Surface Grammar*, Cambridge, Mass., 1966.
— «On Generative Semantics», en *Semantics*, ed. por D. D. Sternberg, L. A. Jakobovits, Londres, Cambridge, 1971.
LÄMMERT, E., *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, 1955, 1967.
LA TORRE, A., *Letteratura e comunicazione*, Roma, 1972.
LEECH, G. N., *A Linguistic Guide to English Poetry*, Londres, 1969.
LEFEBVRE, H., *Le langage et la societé*, París, 1966.
LEMON, L. T.; MARION, J. R., eds., *Russian Formalistic Criticism*, Regents Critics Series, Nebraska, 1965.
LEPSCHY, G., *La linguistica strutturale*, Turín, 1966. (Trad. esp., Anagrama.)
— «Nota sullo strutturalismo e sulla linguistica sovietica recente», *Studi e saggi linguistici*, VII (1967).
— «Prefazione» a N. CHOMSKY, *Saggi linguistici*, I, Turín, 1969.
LEVIN, S., *Linguistic Structures in Poetry*, La Haya, 1962. (Trad. esp., *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1974.)
— «Poetry and Grammaticalness», *Proceedings of the Ninth International Congress of Linguists* (Cambridge, 1962), La Haya, 1964.
— «Deviation - Statistical and Determinate - in Poetic Language», *Lingua*, XII (1963).
— «On Automatic Production of Poetic Sequences», *Texas Studies in Literature and Language*, V (1963).
— «Two Grammatical Approaches to Poetic Analysis», *College Composition and Communication*, XVI (1965).

— «Internal and External Deviation in Poetry», *Word*, XXI (1965).
LÉVI-STRAUSS, C., y otros, *Results of the Conference of Anthropologists and Linguists*, Baltimore, 1953.
— «The Structural Study of Myth», en *Myth, a Symposium, Journal of American Folklore*, LXXVIII, 270 (1955).
— *Anthropologie structurale*, París, 1958. (Trad. española en la ed. argentina Eudeba.)
— «La Structure et la Forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp», *Cahiers de l'Institut de Science Economique Appliquée*, serie M, n. 7 (1960).
— «Comment on devient structuraliste», *L'Arc*, 26 (1965).
LEVITT, P. M., *A Structural Approach to the Analysis of Drama*, La Haya, 1971.
LOTMAN, J. M., «Sur la délimitation linguistique et littéraire de la notion de structure», *Linguistics*, VI (1964).
— «Metodi esatti nella scienza letteraria sovietica», *Strumenti critici*, I (1967).
LOTMAN, J. M., PJATIGORSKY, A. M., «Le texte et la fonction», *Semiotica*, 1, 2 (1969).
LOTMAN, J. M., *Struktura chudozestvennogo texta*, Moscú, 1970. (Traducción italiana, *La struttura del testo poetico*, Milán, 1972.)
— «Le Hors-texte», *Change*, 6 (1970).
LUPERINI, R., «Critica marxista e critica strutturalista», *Nuovo impegno*, 6-7 (1967).
— «Le aporie dello strutturalismo e il marxismo», *Problemi*, 7 (1968).
LYONS, J., *Introduction to Theoretical Linguistics*, Cambridge, 1968. (Trad. esp., *Introducción en la lingüística teórica*, Barcelona, Teide, 1971.)
MACKSEY, R.; DONATO, E., eds., *The Language of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy*, Baltimore, 1969.
MACRÍ, O., «La mente di De Robertis», en *Realtà del simbolo*, Florencia, 1968.
MACHEREY, P., «L'analyse littéraire, tombeau des structures», *Les Temps modernes*, 246 (1966).
MALAGOLI, L., *Strutturalismo contemporaneo*, Bolonia, 1969.
MALDONADO, T., *Problemas actuales de la comunicación*, Buenos Aires, 1954.
— *Beitrag zur Terminologie der Semiotik*, Ulm, 1961.
MANNONI, O., «Le besoin d'interpréter», *Les Temps modernes*, 1962.
MARCUS, S., «Modèles mathématiques dans l'étude du drame», *T. A. Informations*, 2 (1967).
MARTINET, A., *Éléments de linguistique générale*, París, 1960. (Traducción española, Madrid, Gredos, 1965.)
— *A Functional View of Language*, Oxford, 1962.
— *Le langage*, París, 1968.

— *La Linguistique. Guide alphabétique*, París, 1969.
Mc Intosh, A., «Grammar and Style», *Durham University Journal*, 1963.
Meletinski, E.; Segal, D., «Structuralism and sémiotique en U.R.S.S.», *Diogène*, 73 (1971).
Meo Zilio, G., «Prolepsis, imágenes e ideología en un texto martiano», *Anuario de letras*, Facultad de Filosofía y Letras de la Unam, V, México, 1965.
— *De Martí a Sabat Ercasty*, Montevideo, 1967.
Miller, G., *Psychology of Communication*, Nueva York, 1967.
Minissi, N., «Critica tradizionale e critica strutturale», *Belfagor*, V, XXI (1966).
Mitterand, H., «Index et concordances dans l'étude des textes Littéraires», *Cahiers de lexicologie*, 3 (1962).
Moles, A., *Théorie de l'information et perception esthétique*, París, 1958.
— «L'Analyse des structures du message poétique aux différent niveaux de la sensibilité», *Poetics*, Varsovia, La Haya, 1961.
Moravia, S., *La ragione nascosta. Scienza e filosofia nel pensiero di Lévi-Strauss*, Florencia, 1969.
Morier, C., «Per un commento semiotico dei testi letterari», *Strumenti critici*, 19 (1972).
Morpurgo-Tagliabue, G., «La stilistica di Aristotele e lo strutturalismo», *Lingua e stile*, II, 1 (1967).
Morris, C., *Signs, Language and Behaviour*, Nueva York, 1946. (Traducción española en la ed. Losada.)
— *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago, 1959.
— *Writings on the General Theory of Signs*, La Haya, 1971.
Mounin, G., *Introduction à la sémiologie*, París, 1970.
Mukařovský, J., «The Esthetics of Language» (1932), *A Prague School Reader*, ed. por P. L. Garvin, Washington, 1964.
— «L'art comme fait sémiologique», *Actes du 8^e Congrès International de Philosophie*, Praga, 1936. (Trad. esp. en *Arte y semiología*, Madrid, Alberto Corazón, 1971.)
— «Standard Language and Poetic Language», *A Prague School Reader*, ed. por P. L. Garvin, Washington, 1964.
— «Sémiologie et littérature», *Poétique*, 3 (1970).
— *Studie z estetiky*, Praga, 1966. (Trad. it., *Il significato dell'estetica*, Turín, 1973.)
Nasta, M., «L'analyse sémiotique des poèmes et le statut des relations projectives», *Revue Roumaine de Linguistique*, XIII-b (1968).
Nauta, D., *The Meaning of Information*, La Haya, 1972.
Nencioni, G., «Antropología poetica?», *Strumenti critici*, 19 (1972).
Pagnini, M., *Struttura letteraria e metodo critico*, Mesina-Florencia, 1967. El presente libro es la traducción revisada y ampliada de esta obra.
— «La critica letteraria come integrazione dei livelli dell'opera», en *Critica e storia letteraria*, Studi offerti a M. Fubini, Padua, 1970.

— «Per una semiologia del teatro classico», *Strumenti critici*, IV, 12 (1970).
— «La critica formalistica», en *I metodi attuali della critica in Italia*, ed. M. Corti y C. Segre, Turín, 1970.
— *Critica della funzionalità*, Turín, 1970, 1973.
PASQUINELLI, A., *Linguaggio, scienza e filosofia*, Bolonia, 1961.
PEIRCE, C. S., *Collected Papers*, Cambridge, Mass., 1931-1935.
PETROVSKI, M. A., «La morfologia della novella», *Sigma*, 19 (1968).
PIAGET, J., *Le structuralisme*, París, 1968. (Trad. esp. en la ed. argentina Proteo.)
PIERCE, J. R., *Symbols, Signals and Noise*, Nueva York, 1961.
PIGNATARI, D., *Informação, Linguagem, Comunicação*, São Paulo, 1968.
PIGNOTTI, L., *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Roma, 1968.
POLTI, G., «Les 36 situations dramatiques», *Mercure de France* (1934).
POP, M., «La poétique du conte populaire», *Semiotica*, II, 2 (1970).
POULET, G., *Les métamorphoses du cercle*, París, 1952.
— *Trois essais de mythologie romantique*, París, 1966.
PRIETO, L. J., *Messages et signaux*, París, 1966. (Trad. esp., *Mensajes y Señales*, Barcelona, Seix Barral, 1967.)
PRIETO, L., *Principes de noologie*, La Haya, 1964.
PUGLISI, G., *Che cosa è lo strutturalismo*, Roma, 1970. (Trad. esp., *Qué es verdaderamente el estructuralismo*, Madrid, Doncel, 1972.)
QUINE, W. V. O., *Word and Object*, Cambridge, Mass., 1960. (Traducción española, *Palabra y objeto*, Barcelona, Labor, 1968.)
RAFFA, P., «Estetica semiologica, linguistica e critica letteraria», *Nuova Corrente*, 36 (1965).
— «Sulle operazioni della critica letteraria», *Nuova Corrente*, 42-43 (1967).
— «Estetica semiologica e letteratura», *Strumenti critici*, IV (1970).
RAMAT, P., «Linguistica e critica», *Il Protagora*, 54 (1967).
— «Strutturalismo e ideologia», *Problemi*, 14 (1969).
RASTIER, F., *Idéologie et théorie des signes*, La Haya, 1972.
— «Systématique des isotopies», en *Essays de sémiotique poétique*, ed. A. J. Greimas, París, 1972.
REMOTTI, F., *Lévi-Strauss. Struttura e storia*, Turín, 1971.
REZNIKOV, L. O., *Semiotica e marxismo*, Milán, 1967.
— *Erkenntnis-Theoretische Fragen der Semiotik*, Berlín, 1968. (Traducción española, *Semiótica y teoría del conocimiento*, Madrid, Alberto Corazón, 1970.)
RICARDOU, J., *Pour une théorie du nouveau roman*, París, 1971.
RICHARDS, I. A.; OGDEN, R. G., *The Meaning of Meaning*, Londres, 1923. (Hay trad. esp. en la ed. Losada.)
RIFFATERRE, M., «Describing Poetic Structures», *Yale French Studies*, 36-37 (1966).
RIPELLINO, A. M., «Šklovsko & Co.», *Nuovi Argomenti*, 6 (1967).

RISSET, J., *L'invenzione e il modello*, Roma, 1972.
ROSENBERG, S., *Directions in Psycholinguistics*, Nueva York, 1965.
ROSIELLO, L., «La funzione linguistica del messaggio poetico», *Nuova Corrente*, 31 (1963).
— *Struttura, uso e funzioni della lingua*, Florencia, 1965.
— *Linguistica illuministica*, Bolonia, 1967.
ROSSI, A., «Storicismo e strutturalismo», *Paragone*, 166 (1963).
— «Strutturalismo e analisi letteraria», *Paragone*, 180 (1964).
— «Semiologia a Kazimierz sulla Vistola», *Paragone*, 202 (1966).
— «Formalismo 'malattia d'infanzia dello struttutalismo'», *Paragone*, 194 (1966).
— «Semiologia del simbolo», *Paragone*, 200 (1966).
— «Le metafore delle scritture critiche», *Paragone*, 194 (1966).
— «Protocolli sperimentali per la critica», I, *Paragone*, 206 (1967); II, *Paragone*, 210 (1967).
— «Le nuove frontiere della semiologia: cinema e narratività», *Paragone*, 218 (1967).
— «Metodo strutturale e critica letteraria», *I problemi d'Ulisse*, Lingua e linguaggi, XXI, IX (1968).
— «Gli anagrammi di Saussure: Poliziano, Bach e Pascoli», *Paragone*, 218 (1968).
— «Un'estate ai convegni di semiotica», *Almanacco letterario Bompiani*, Milán, 1969.
ROSSI-LANDI, F., *Charles Morris*, Milán, 1953.
— *Significato, comunicazione e parlare comune*, Padua, 1961.
— «Sul linguaggio verbale e non verbale», *Nuova Corrente*, 37 (1966).
— «Note di semiotica», *Nuova Corrente*, 41 (1967).
— *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milán, 1968.
— «Ideologie della relatività linguistica», *Ideologie*, 4 (1968).
ROUSSET, J., «Pour une lecture des formes», Introducción a *Forme et signification*, París, 1962.
— «Les réalités formelles de l'oeuvre littéraire», *Paragone*, 24 (1967).
RUWET, N., «Linguistique et sciences de l'homme», *Esprit*, nov. 1963.
— «L'Analyse structurale de la poésie, à propos d'un ouvrage récent» (S. LEVIN, *Linguistic Structures*), *Linguistics*, 2 (1963).
— «Introduction à la grammaire générative», París, 1967. (Trad. esp., *Introducción a la gramática generativa*, Madrid, Gredos, 1973.)
— «Limites de l'analyse linguistique en poésie», *Langages*, 12 (1968).
— «Linguistics and Poetics», en *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structural Controversy*, ed. por R. Macksey y E. Donato, Baltimore, 1969.
— *Langage, Musique, Poésie*, París, 1972.
SACKSTEDER, W., «Eléments du modèle dramatique», *Diogène*, 52 (1965).

SANDRI, G., «Note sui concetti di 'struttura' e 'funzione' in linguistica», *Rendiconti*, 15 (1967).
SAPIR, E., *Language*, Nueva York, 1921. (Trad. esp. en FCE.)
— *Linguistique*, París, 1968.
SAPORTA, S., «The Application of Linguistics to the Study of Poetic Language», *Style in Language*, ed. por T. A. Sebeok, Cambridge, Mass., 1960.
SAUMJAN, S. K., «La cybernetique et la langue», *Problème du langage*, París, 1966.
SAUSSURE, F. de, *Cours de linguistique générale*, París, 1962. (Trad. esp. con prólogo de Amado Alonso, Buenos Aires, Losada, 12.ª ed., 1973.)
SCALIA, G., «Ipotesi per una teoria informazionale e semantica della letteratura», *Nuova Corrente*, 28-29 (1963).
SCHWARTZ, E., «Notes on Linguistics and Literature», *College English*, XXXII (1970-1971).
SEBAG, L., *Marxisme et structuralisme*, París, 1964.
SEBEOK, T. A., ed., *Style in Language*, Cambridge, Mass., 1960. (Trad. esp., Madrid, Cátedra, 1974.)
— y otros, *Approaches to Semiotics*, Bloomington, 1962, La Haya, 1964.
— T. A., ed., *Current Trends in Linguistics*, La Haya, 1966.
SEBEOK, T. A.; OSGOOD, C., eds., *Psycholinguistics*, Bloomington, 1965.
SECHI, G., «Sui materiali significanti della poesia», *Nuova Corrente*, 41 (1967).
SEGRE, C., ed., *Strutturalismo e critica*, Milán, 1965.
— *I segni e la critica*, Turín, 1969.
— «Strutturalismo e semiologia nella critica letteraria», *Yearbook of Italian Studies*, 1971.
— «Structuralism in Italy», *Semiotica*, IV, 3 (1971).
— «Strutture romanzesche, strutture novellistiche e funzioni», *Colleeted Essays on Italian Language and Literature presented to K. Speight*, Manchester, 1971.
ŠKOLOVSKI, V., *O teorii prozy*, Moscú, 1925. (Trad. it., *Una teoria della prosa*, Bari, 1966.)
SOURIAU, É., *Les deux cent mille situations dramatiques*, París, 1950.
STANKIEWICZ, E., «Poetic and Non-Poetic Language in their Interrelations», *Poetics*, 1961.
— «Linguistics and the Study of Poetic Language», en *Style in Language*, citado.
STAROBINSKI, J., «Les directions nouvelles de la recherche critique», *Preuves*, junio 1965.
— «Le texte dans le texte», *Tel Quel*, 37 (1969).
— *Les mots sous les mots*. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure, París, 1971.
STEMPEL, W. D., *Beiträge zur Textlinguistik*, Berlín, 1971.
STRADA, V., «Stile, struttura, storia», *Sigma*, IX (1966).

Strukturno-tipologičeskie issledovanija (Investigaciones tipológico-estructurales), Moscú, 1962.
«Le Structuralisme», n. 4, mayo 1965, de *Aletheia*.
«Structuralism», número especial de *Yale French Studies*, 36-37 (1966).
«Problèmes de structuralisme», *Temps modernes*, noviembre 1966.
«Structuralismes. Idéologie et Méthode», *Esprit*, mayo 1967.
«Structuralisme et marxisme», *La Pensée*, 135 (1967).
«Strukturalismus. Diskussion», *Alternative Verlag*, junio 1967.
Structuralism, ed. por J. Ehrmann, Nueva York, 1970.
TERRACINI, B., «Stilistica al bivio? Storicismo *versus* strutturalismo?», *Strumenti critici*, 1 (1968).
TESNIÈRE, L., *Eléments de syntaxe structurale*, París, 1959.
TODOROV, T., «La description de la signification en littérature», *Communications*, 4 (1964).
— ed., *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, París, 1965.
— «Perspectives sémiologiques», *Communications*, 7 (1966).
— «Les Categories du récit littéraire», *Communications*, 8 (1966).
— «De la sémiologie à la rhétorique», *Annales*, 6 (1967).
— «Connaissance de la parole», *Word*, 1967.
— «La grammaire du récit», *Langages*, 12 (1968).
— «L'analyse du récit a Urbino», *Communications*, 11 (1968).
— «Notes sur le langage poétique», *Semiotica*, 1 (1969).
— *Introduction à la littérature fantastique*, París, 1970.
— ed., «L'énonciation», *Langages*, 17 (1970).
— «Les deux logiques du récit», *Lingua e stile*, VI, 3 (1971).
— «Poétique», en *Qu'est-ce que le structuralisme?*, ed. O. Ducrot y otros, París, 1968.
— *Poétique de la prose*, París, 1971.
— «Artistic and Ordinary Language», *Times Literary Supplement*, octubre 5, 1973.
— *La gramática del Decamerón*, trad. esp., Madrid, Taller de Ediciones, 1973.
TRABANT, J., *Zur Semiologie des literarischen Kunstwerks*. Glossematik und Literaturtheorie, Munich, 1970.
TROUBECKOY, N. S., *Trudy po znakovym sistemam (Semeiotike)*, Tartu, 2 (1965); 3 (1967); 4 (1969).
TYNJANOV, J., *Problema stichotvornogo jazyka*, Leningrado, 1924. (Traducción italiana, *Il problema del linguaggio poetico*, Milán, 1968.)
— *Archaisty i novatory*, Leningrado, 1929. (Trad. it., *Avanguardia e tradizione*, Bari, 1968.)
UITTI, K. D., *Linguistics and Literary Theory*, Englewood Cliffs, 1969. (Trad. esp., Madrid, Cátedra, 1974.)
UTLEY, F. L., «Structural Linguistics and Literary Criticism», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 18, 3 (1960).
VACHEK, J., ed., *A Prague School Reader in Linguistics*, Bloomington, 1964.

VALESIO, P., «Strutturalismo e critica letteraria», *Il Verri*, IV (1960).
— «Icone e schemi nella struttura della lingua», *Lingua e stile*, II, 3 (1967).
— *Le strutture dell'allitterazione*, grammatica, retorica e folklore verbale, Bolonia, 1967.
— «Toward a Study of the Nature of Signs», *Semiotica*, III, 2 (1971).
VAN DIJK, T. A., «Aspects d'une théorie générative du texte poétique», en *Essais de sémiotique poétique*, ed. A. J. Greimas, París, 1972.
— *Some Aspects of Text Grammars*, La Haya, París, 1972.
VAN LAERE, F., «The Problem of Literary Structuralism», en 'Structuralism', *Twentieth Century Studies*, ed. G. Almansi, 3 (1970).
WELLEK, R., «Concepts of Form and Structure in Twentieth Century Criticism», en *Concepts of Criticism*, New Haven, Londres, 1963.
WHATMOUGH, J., *Poetic, Scientific and Other Forms of Discourse*, Cambridge, 1956.
WHORF, B. L., *Language, Thought and Reality*, Cambridge, Mass., 1956. (Trad. esp., Barcelona, Barral, 1972.)
WIENOLD, G., *Formulierungstheorie - Poetik - Strukturelle Literaturgeschichte: Am Beispiel der altenglischen Dichtung*, Frankfurt, 1971.
— *Semiotik der Literatur*, Frankfurt, 1972.
WITTGENSTEIN, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*, Londres, 1922.
ŽOLKIEWSKY, S., *Semiotika a kultúra*, Bratislava, 1969.
ŽOLKOVSKII, A. K., «Deus ex machina», en *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, ed. R. Faccani y U. Eco, Milán, 1969.
ZUMTHOR, P., *Langue et techniques poétiques*, París, 1963.
— *Essais de poétique médiévale*, París, 1972.

b) SEMÁNTICA

AAVV, *Semantics. An Interdisciplinary Reader in Philosophy, Linguistics and Psychology*, ed. por D. D. Steinberg, L. A. Jakobovits, Cambridge, 1971.
ANTAL, L., *Questions of Meaning*, La Haya, 1963.
— *Content, Meaning and Understanding*, La Haya, 1964.
APRESJAN, J., «Analyse distributionelle des significations et champs sémantiques structurés», *Langages*, 1 (1966).
ARCAINI, E., «Semantica e lessico», *Lingua e stile*, II, 3 (1967).
BALDINGER, K., *Die Semasiologie*, Deutsche Akademie des Wissenschaften zu Berlin, Vorträge und Schriften, Heft, 61 (1957).
BALLY, C., *Linguistique générale et linguistique française*, Berna, 1950.
BAR-HILLEL, Y., «Logical Syntax and Semantics», *Language*, XXX (1954).
BAZELL, C. E., «La sémantique structurale», *Dialogues*, II (1953).

BENVENISTE, E., «Nature du signe linguistique», *Acta Linguistica*, I (1939).
— «Les niveaux de l'analyse linguistique», *Ninth Congress of Linguistics*, Cambridge, Mass., 1964.
BLACK, M., y otros, «Symposium on Emotive Meaning», *The Philosophical Review*, LVII (1948).
BUYSSENS, E., *Les Langages et les discours. Essay de linguistique fonctionelle dans le cadre de la sémiologie*, Bruselas, 1943.
CARNAP, R., *Introduction to Semantics*, Cambridge, Mass., 1942.
CASSIRER, E., «Structuralism in Modern Linguistics», *Word*, I (1945).
COQUET, J. C., «Questions de sémantique structurale», *Critique*, 248, enero 1968.
COSERIU, E., *Sistema, norma y habla*, Montevideo, 1952; ahora en *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, 1962.
— «Sémantique diachronique structurale», *Travaux de linguistique et de littérature*, II, 1 (1964).
CHARLESTON, B. M., *Studies on the Emotional and Affective Means of Expression in Modern English*, Berna, 1960.
CHASE, S., *The Power of Words*, Londres, 1955.
DE MAURO, T., *Introduzione alla semantica*, Bari, 1965. (Trad. esp. *Introducción a la semántica*, Barcelona, Planeta, 1972.)
EATON, T., *The Semantics in Literature*, La Haya, 1966.
FINZI, A., «Un modello grafico e simbolico per lo studio strutturale del 'significato'», *Travaux de linguistique et de littérature*, Estrasburgo, X, 1(1972).
GARRONI, E., *La crisi semantica delle arti*, Roma, 1964.
GARY-PRIEUR, L., «La notion de connotation(s)», *Littérature*, 4 (1971).
GENETTE, G., «L'homme et les signes», *Critique*, 213 (1965).
GOODENOUGH, W. H., «Componential Analysis and the Study of Meaning», *Language*, XXXII (1956).
GORNY, W., «Text Structure Against the Background of Language Structure», *Poetics*, Varsovia, 1958.
GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale*, París, 1966.
— *Du Sens*, París, 1970.
GROSSE, E. U., ed., *Strukturelle Textsemantik*, Friburgo, 1969.
GUIRAUD, P., *Les caractères statistiques du vocabulaire*, París, 1954.
— *La sémantique*, París, 1955. (Trad. esp., *La semántica*, México, FCE, 1960.)
— «Langage et communication. Le substrat informationnel de la sémantisation», *Bulletin de la Soeieté de Linguistique de Paris*, 1960.
— *Pour une sémiologie de l'expression poétique*, Lieja, 1961.
HEGER, K., «La sémantique et la dichotomie de la langue e de la parole», *Travaux de linguistique et de littérature*, 1 (1969).
HILL, A. A., «Linguistic Principles for Interpreting Meaning», *College English*, XXII (1961).

HJELMSLEV, L., «Pour une sémantique structurale», en *Essais linguistiques*, Copenhague, 1959.
JAKOBSON, R., *Essais de linguistique générale*, París, 1963.
KATZ, J. J.; FODOR, J. A., «The Structure of a Semantic Theory», *Language*, 39 (1964).
KRONASSER, H., *Handbuch der Semasiologie*, Heidelberg, 1952.
LEISI, E., «Semantics and Structuralism», en *Der Wortinhalt*, Heidelberg, 1961.
LEWIS, C. S., *Studies in Words*, Cambridge, 1960.
LINSKY, L., ed., *Semantics and the Philosophy of Language*, University of Illinois, 1952.
LUNT, H. G., ed., *Proceedings of the Ninth International Congress of Linguists*, Cambridge, Mass., 1962.
MARTIN, R. M., *Truth and Denotation. A Study in Semantic Theory*, Chicago, 1958.
MATORÉ, G., *Le vocabulaire et la société sous Louis-Philippe*, Ginebra-Lille, 1951.
MIECZYSLAW, W., «La notion de champ sémantique et son application à la théorie de l'art», *Sciences de l'art*, 1 (1966).
MINSKY, M., *Semantic Information Processing*, Cambridge, Mass., 1968.
MOLINO, J., «La connotation», *La linguistique*, VII, 1 (1971).
MORPURGO-TAGLIABUE, G., «Estetica e semantica», *Rivista di estetica*, VI, 3 (1961).
— «Fenomenologia del processo semantico e struttura dei linguaggi artistici», *Rivista di estetica*, VII, 1 (1962).
MORRIS, C. W., *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago, 1938.
MOUNIN, G., *Les problèmes théoriques de la traduction*, París, 1963. (Traducción española, *Problemas teóricos de la traducción*, Madrid, Gredos, 1971.)
— *Clefs pour la sémantique*, París, 1972.
OGDEN, C. K.; RICHARDS, I. A., *The Meaning of Meaning*, Nueva York, 1838.
PAGLIARO, A., *La parola e l'immagine*, Nápoles, 1957.
— *Ulisse*. Ricerche semantiche sulla *Divina Commedia*, Mesina-Florencia, 1966.
PAULHAN, F., «La double fonction du langage», *Revue philosophique*, CIV (1927).
PAVEL, T., «Signification linguistique et poésie», *Revue roumaine de linguistique*, XII, 1 (1967).
PECKAM, M., «Semantic Autonomy and Immanent Meaning», *Genre*, 1 (1968).
PIRON, M., «Caractérisation affective et création lexicale», *Romanica Gadensia*, I (1953).

POTTIER, B., «Vers une sémantique moderne», *Travaux de linguistique et de littérature*, 2 (1964). (En la trad. esp. *Lingüística moderna y filología hispánica*, Madrid, Gredos, 1970.)
PRIETO, L. J., *Principes de noologie*, La Haya, 1964.
PRIOR, A. N., *Probleme der semantischen Analyse literarischer Texte*, Karlsruhe, 1970.
RICHARDS, I. A., *Principles of Literary Criticism*, Londres, 1938.
ROBINS, R. H., «Grammar, Meaning, and the Study of Language», *Canadian Journal of Linguistics*, IX (1964).
ROSIELLO, L., *Struttura, uso e funzioni della lingua*, Florencia, 1965.
SCALIA, G., «Ipotesi per una teoria informazionale e semantica della letteratura», *Nueva Corrente*, 28-29 (1963).
SCHAFF, A., *Wstep do semantyki*, Varsovia, 1964. (Trad. it., *Introduzione alla semantica*, Roma, 1967.)
SEILER, H., «Semantic Information in Grammar: The Problem of Syntactic Relations», *Semiotica*, II, 4 (1970).
SLAMA-CAZACU, T., *Language and Context*, La Haya, 1961. (Traducción española, *Lenguaje y contexto*, Barcelona, Grijalbo, 1970.)
SOLLER, P., «Niveaux sémantiques d'un texte moderne», *La Nouvelle Critique, Linguistique et littérature*, s. a. (1968).
TODOROV, T., ed., «Recherches sémantiques», *Langages*, 1 (1966).
ULLMANN, S., *The Principles of Semantics*, Oxford, 1951. (Trad. esp., Madrid, Aguilar, 2.ª ed., 1972.)
— *Précis de sémantique française*, Berna, 1952. (Trad. esp., Madrid, C.S.I.C.)
VAN DIJK, T. A., «Sémantique structurale et analyse thématique», *Lingua*, 23 (1969).
— «Neuere Entwicklungen in der literarischen Semantik», *Text, Bedeutung, Aesthetik*, Bagerischer Schulbuch Verlag, 1970.
WEINRICH, V., «Semantics and Semiotics», *International Encyclopedia of Social Sciences*, Nueva York, 1967.
WHEELWRIGHT, P., «On the Semantics of Poetry», *Kenyon Review*, II (1940).
YULE, G. U., *The Statistical Study of Literary Vocabulary*, Cambridge, 1944.
ZIFF, P., *Semantic Analysis*, Ithaca, 1960.

c) Fonología y métrica

ABERCROMBIE, D., «A Phonetician's View of Verse Structure», *Linguistics*, VI (1964).
— *Principles of English Prosody*, Londres, 1923.
ALONSO, A., «El ritmo de la prosa», en *Materia y forma en poesía*, Madrid, 1960.
ALLEN, C., «Cadenced Free Verse», *College English*, IX (1948).

BALLY, C., «Intonation et suntaxe», *Cahiers F. de Saussure*, I (1942).
BARBERI-SQUAROTTI, G., «Montale, la metrica e altro», *Letteratura*, 51 (1961).
— «Problemi di metrica», *Metodo, stile e storia*, Milán, 1962.
BAUM, P. F., *The Other Harmony of Prose: an Essay on English Prose Rhythm*, Durham, 1952.
BECCARIA, G. L., «L'unità melodica nella prosa italiana», *Archivio glottologico italiano*, XLIV (1959).
— *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Florencia, 1964.
— *Metrica e sintassi nella poesia di Giovanni Paseoli*, Turín, 1970.
— «Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana», *Sigma*, 29-30 (1971).
BIGI, E., *Dal Petrarca al Leopardi*, Milán-Nápoles, 1954.
BOLINGER, D. L., «Rime, Assonance, and Morpheme Analysis», *Word*, VI (1950).
BRIK, O., «Rhthme et syntaxe», en *Théorie de la littérature*, cit.
CLASSE, A., *The Rhythm of English Prose*, Oxford, 1939.
CREMANTE, R.; PAZZAGLIA, M., eds., *La metrica*, Bolonia, 1972.
CUMMINGS, D. W., «Towards a Theory of Prosodic Analysis for English Metrical Verse», *Dissertation Abstracts*, XXVII, 1966 (177 A).
CHASTAING, M., «Le symbolisme des voyelles», *Journal de Psychologie*, LV (1958).
CHATMAN, S., «Linguistics, Poetics, and Interpretation: The Phonemic Dimension», *Quarterly Journal Speech*, XLIII (1957).
— «Comparing Metrical Styles», en *Style in Language*, cit.
— *A Theory of Meter*, La Haya, 1965.
DELATTRE, P., «Les attributs physiques de la parole», *Revue d'esthétique*, XVIII, 3-4 (1965).
DELBOUILLE, P., *Poésie et sonorités*, Bruselas, 1961.
DEVOTO, G., «La musicalità dannunziana», «Il ritmo proustiano», en *Studi di stilistica*, Florencia, 1950.
EPSTEIN, E. L.; HAWKES, T., *Linguistics and English Prosody*, Buffalo University Press, 1960.
FÓNAGY, I., «Über die Eigenart des sprachlichen Zeichens», *Lingua*, 6 (1956).
— «Die Redepausen in der Dichtung», *Phonetica*, 5 (1960).
— «Communication in poetry», *Word*, 17 (1961).
— *Die Metaphern in der Phonetik*, La Haya, 1963.
— «L'information du style verbal», *Linguistics*, 4 (1964).
— «Der Ausdruck als Inhalt», en *Mathematik und Dichtung*, ed. por H. Kreuzer y R. Gunzenhäuser.
— «Le langage poétique: forme et fonction», *Diogène*, 51 (1965).
— «Les bases pulsionelles de la phonation», *Revue française de psychanalyse*, 1970.

FOWLER, R., «Prose Rhythm and Metre», en *Essays on Style and Language*, ed. por R. Fowler, Londres, 1966.
FRAISSE, P., *Les structures rhythmiques*, París, 1956.
FRYE, N., ed., «*Sound and Poetry*». *English Institute Essays*, Nueva York, 1957.
— «Lexis and Melos», en «*Sound and Poetry*». *English Institute Essays*, Nueva York, 1957.
FUBINI, M., *Metrica e poesia*, Milán, 1970.
FUSSEL, P., jr., *Poetic Meter and Poetic Form*, Nueva York, 1965.
GÁLDI, L., «Le metre et le rhythme», *Etudes hongroises*, 25 (1936-1937).
GEIGER, D., *The Sound, Sense, and Performance of Poetry*, Chicago, 1963.
GILI GAYA, S., *El ritmo en la poesía española contemporánea*, Barcelona, 1956.
GRAMMONT, M., *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, París, 1947.
GROSS, H., *Sound and Form in Modern Poetry*, Ann Arbor, 1964.
— ed., *The Structure of Verse: Modern Essays on Prosody*, Greenwich, Conn., 1966.
GUIRAUD, P., *La versification*, París, 1970.
HALLE, M.; KEYSER, S. J., «Chaucer and the Study of Prosody», *College English*, dic. 1966.
HAWKES, T., «The Problems of Prosody», *Review of English Literature*, II, 2 (1962).
HEWITT, E. K., «Structure and Meaning in T. S. Eliot's *Ash Wednesday*», *Anglia*, 4, 83 (1965).
HOLLANDER, J., «The Metrical Emblem», *Kenyon Review*, XXI (1959).
HYMES, D. H., «Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets», en *Style in Language*, cit.
JAKOBSON, R., «O lingwistycznej analizi rymu», *Prace filologiczne*, XVIII (1963).
KAISER, L., *Les sons du langage et leurs informations*, París, 1953.
KARCEVSKI, S., «Sur la Phonologie de la Phrase», *TCLP*, IV (1931).
KIBÉDY VARGA, A., «Rythme et signification poétique», *Revue d'esthétique*, III-IV (1965).
LEVÝ, J., «Die Theorie des Verses- ihre mathematischen Aspekte», en *Mathematik und Dichtung*, cit.
LOTZ, J., «Metric Typology», en *Style in Language*, cit.
MACRÍ, O., «Phono-Symbolism in *Cántico*» (J. Guillén), *Books Abroad*, 1968.
MASSON, D. I., «Vowel and Consonant Patterns in Poetry», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XII, 2 (1953).
MC DERMOTT, M. M., «Vowel Sounds and Poetry. Their Music and Tone-Colour», *Psyche Monographs*, 13, Londres, 1940.
MEMOLI, A., «Rima, allitterazione e paronomasia: elementi di 'variatio ritmica' nella prosa numerosa latina», *Aevum*, V-VI (1966).

MORIER, H., *Le rhythme de vers libre Symboliste étudié chez Verhaeren, Huit de Regnier, Vielé-Griffin, et ses relations avec le sens*, Ginebra, 1943-1944.
MUKAŘOVSKÝ, J., «La phonologie et la poétique», *TCLP*, 4 (1931).
— «Intonation comme facteur de rhythme poétique», *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*, VIII (1933).
MURDY, T. L. B., *Sound and Meaning in Dylan Thomas's Poetry*, La Haya, 1966.
NASTA, M., «La matrice générative de rythmes et les structures verbales de la phrase poématique», *Actes du X^e Congrès Internationale des Linguistes*, París, 1970.
PAREYSON, L., «Suono e senso secondo Valéry», *Rivista di estetica*, XI, 1 (1966).
POLIVANOV, E., «Le principe phonétique commun à toute technique poétique», *Change*, 6 (1970).
PORENA, M., «Il movimento melodico della parola come elemento di studio glottologico», *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei*, VII, IV (1943).
RANSOM, J. C., «The Strange Music of English Verse», *Kenyon Review*, XVIII (1956).
ROUBAUD, J., «Mètre et vers», *Poétique*, 7 (1971).
SANSONE, G. E., «Per un'analisi strutturale dell'endecasillabo», *Lingua e stile*, II (1967).
SAPIR, E., «A Study of Phonetic Symbolism», *Selected Writings*, ed. por D. Mandelbaum, Berkeley, 1949.
SCHANE, S. A., ed., «La phonologie générative», *Langages*, 8 (1967).
SCHWARTZ, E., «Rhythm and 'Exercises in Abstraction'», *PMLA*, LXXVII (1962).
SERVIEN, P., *Les rhythmes comme introduction physique à l'esthétique*, París, 1930.
SHAPIRO, K., «English Prosody and Modern Poetry», *English Literary History*, XIV (1947).
SNYDER, E. D., *Hypnotic Poetry: A Study of Trance-Inducing Technique in Certain Poems and its Literary Significance*, Filadelfia, 1930.
SPIRE, A., *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, París, 1950.
STAROBINSKI, J., «Les anagrammes du Ferdinand de Saussure», *Mercure de France*, 2 (1964).
— «Les mots sous les mots», *To Honor R. Jakobson*, La Haya, 1967.
THOMPSON, J., *The Founding of English Metre*, Londres, 1961.
— «La structure linguistique et le vers», *Change*, 6 (1970).
TROUBECKOY, N. S., *Grundzüge der Phonologie*, Praga, 1939. (Traducción española, *Principios de fonología*, Madrid, Cincel, 1973.)
VALESIO, P., «On Poetics and Metrical Theory», *Poetics*, 2 (1971).
VOSSLER, K., «Stil, Rhythmus und Reim in ihrer Wechselwirkung bei Petrarca und Leopardi», *Miscellanea di studi critici... in onore di A. Graf*, Bérgamo, 1903.

WILLIAMSON, G., *The Senecan Amble. A Study of Prose Form from Bacon to Collier*, Chicago, 1951.
WIMSATT, W. K., jr.; BEARDSLEY, M. C., «The Concept of Meter: an Exercise in Abstraction», *PMLA*, 74 (1959).
WITTOCH, Z., «Les onomatopées forment-elles un système dans la langue?», *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, IV (1962).
YAKOUBINSKI, L., «Sur les sons de la langue poétique», *Recueils sur la théorie de la langue poétique*, 1, San Petersburgo, 1916.
ŻIRMUNSKI, V., *Vvedenie v metriku. Teorija sticha*, Leningrado, 1925. (Trad. ingl., *Introduction to Metrics*, La Haya, Londres, París, 1966.)
— «L'evoluzione del verso russo da Puškin a Majakovski», *Atti dell'Istituto Orientale di Napoli*, VIII, 1965.

d) SINTAXIS

ANTOINE, G., *Les cinq grandes Odes de Claudel ou poésie de la répetition*, París, 1959.
BAKER, W. E., *Syntax in English Poetry*, 1870-1930, Berkeley, Los Angeles, 1967.
BERRY, F., *Poet's Grammar. Person, Time and Mood in Poetry*, Londres, 1958.
CHEVALIER, J. C., *Histoire de la syntaxe*, Ginebra, 1968.
CHOMSKY, N., «Logical Syntax and Semantics. Their Linguistic Relevance», *Language*, 31 (1955).
— *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Mass., 1965. (Traducción española, *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Madrid, Aguilar, 1970.)
— *Cartesian Linguistics*, Nueva York, Londres, 1966.
— *Language and Mind*, Nueva York, 1968.
DAVIE, D., *Articulate Energy. An Enquiry into the Syntax of English Poetry*, Londres, 1955.
GREENFIELD, S. B., «Grammar and Meaning in Poetry», *PMLA*, LXXXII (1967).
GUGLIELMINETTI, M., *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Milán, 1964.
HALLIDAY, M. A. K., «Categories of the Theory of Grammar», *Word*, XVII, 3 (1961).
HAMILTON, G. R., *The Tell-Tale Article*, Londres, 1949.
HENRY, A., *Études de syntaxe expressive*, París, 1960.
JAKOBSON, «Poetry of Grammar and Grammar of Poetry», *Lingua*, 1968.
LEVIN, S. R., *Linguistic Structures in Poetry*, La Haya, 1962. (Traducción española, Madrid, Cátedra, 1974.)
— «Poetry and Gramaticalness», *Preprints of the IX^th International Congress of Linguistics*, Cambridge, Mass., 1962.

Mc Intosh, A., «*As you Like it*. A Grammatical Clue to Character», *Review of English Studies*, IV, 2 (1963).
— «Grammar and Style», *Durham University Journal*, 1963.
Meo Zilio, G., «L'iterazione nella prosa di José Martí», *Le lingue straniere*, XIV (1965).
Ohmann, R., «Generative Grammar and the Concept of Literary Style», *Word*, 20 (1964).
Rodway, A., «By Algebra to Augustanism», en *Essays on Style and Language*, ed. R. Fowler, Londres, 1966.
Ruwet, N., *Théorie syntaxique et syntaxe du française*, París, 1972.
Sandmann, M., «Syntaxe verbale et style épique», en *Atti dell' VIII Congresso Internazionale di Studi Romanzi*, Florencia, 1960.
Segre, C., *Lingua, stile e società*, Milán, 1963.
Sinclair, J. H., «Taking a Poem to Pieces», en *Essays on Style and Language*, cit.
Tesnière, L., *Eléménts de syntaxe structurale*, París, 1959.
Thomas, O., «Grammar and Literature», en *Transformational Grammar and the Teacher of English*, Nueva York, 1965.

e) Retórica en general

AAVV, «La Rhétorique», *Communications*, 16 (1970).
Anderson, C. C., «The Psychology of Metaphor», *Journal of Genetic Psychology*, 1964.
Asch, S. E., *The Metaphor: A Psychological Inquiry*, Berkeley, Los Angeles, 1962.
Blumenberg, H., *Paradigmi per una metaforologia*, Bolonia, 1949.
Brandenburg, A. S., «The Dynamic Image in Metaphysical Poetry», *PMLA*, LVII, 1942.
Brooke-Rose, C., *A Grammar of Metaphor*, Londres, 1958.
Bruneau, M. C., «L'image dans notre langue littéraire», *Mélanges Dauzat*, París, 1951.
Burke, K., «Four Master Tropes», en *A Grammar of Motives*, Nueva York, 1946.
— «Symbol and Association», *Hudson Review*, IX (1956).
Christensein, F., *Notes Toward a New Rhetoric*, Nueva York, 1967.
Clemen, W., *Shakespeares Bilder. Ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk*, Bonn, 1936. Nueva York, 1951.)
Cohen, J., «La comparaison poétique; essai de systématique», *Langages*, 12 (1968).
— «Théorie de la figure», *Communications*, 16 (1970).
Coseriu, E., *La creación metafórica en el lenguaje*, Montevideo, 1956.
Deguy, M., «Vers une théorie de la figure généralisée», *Critique*, 269 (1969).

DEL MONTE, A., *Retorica, stilistica, versificazione*, Turín, 1955.
DUMARSAIS, C. C., *Les Tropes*, Ginebra, 1967.
ECO, U., «Semantica della metafora», en *Le forme del contenuto*, Milán, 1971.
EDELINE, F., «Le symbole et l'image selon la théorie des codes», en *Cahiers internationaux du symbolisme*, 6 (1963).
EMBLER, W., *Metaphor and Meaning*, Deland, 1966.
FEIDELSON, C., jr., *Symbolism and American Literature*, Chicago, 1953.
FISER, E., *Le Symbole littéraire*, París, 1941.
FLETCHER, A., *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Nueva York, 1964.
FOGLE, R. H., *The Imagery of Keats and Shelley*, Chapel Hill, 1949.
FONTANIER, P., *Les figures du discours*, París, 1968.
FOSS, M., *Symbol and Metaphor in Human Experience*, Princeton, 1949.
FRIEDMAN, N., «Imagery: From Sesnation to Symbol», *Journal of Aesthetics*, XII (1953).
GENETTE, G., «La Rhétorique restreinte», *Communications*, 16 (1970).
GOMBRISCH, E. H., «Visual Metaphors of Value in Art», *Meditations on a Hobby Horse*, Londres, 1963.
GRAHAM, *The Imagery of Proust*, Oxford, 1960.
GUETTI, J., *The Limits of Metaphor*, Nueva York, 1967.
HANSON, R. P. C., *Allegory and Event. A Study of the Sources and Significance of Origin and Interpretation of Scripture*, Londres, 1959.
HONIG, E., *Dark Conceit: The Making of Allegory*, Evanston, 1959.
HORNSTEIN, L. H., «Analysis of Imagery: A Critique of Literary Method», *PMLA*, 57 (1942).
JAKOBSON, R., «Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak», *Slavische Rundschau*, VII (1935). (Trad. fr., «Notes marginales sur la prose du poète Pasternak», *Poétique*, 7 [1971].)
— «The Metaphoric and Metonymic Poles», en R. Jakobson, M. Halle, *Fundamentals of Language*, La Haya, 1956.
JAMES, D. G., «Metaphor and Symbol», en *Metaphor and Symbol*, ed. por L. G. Knights, B. Cottle, Londres, 1961.
KAPLAN, B., «Radical Metaphor. Aesthetics, and the Origin of Language», *Review of Existential Psychology and Psychiatry*, 1962.
KIBEDI-VARGA, A., *Rhétorique et littérature*, París, 1970.
KNIGHTS, L. C., «Idea and Symbol», en *Metaphor and Symbol*, cit.
KNIGHTS, L. C., COTTLE, B., *Metaphor and Symbol*, Londres, 1961.
KONRAD, H., Étude sur la métaphore, París, 1939.
LAUSBERG, H., *Elementen der literarischen Rhetorik*, Munich, 1949. (Traducción italiana, *Elementi di retorica*, Bolonia, 1969.)
— *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 2 vols., Munich, 1960. (Traducción española, Madrid, Gredos, 1969.)
LEECH, G. N., «Linguistics and the Figures of Rhetoric», en *Essays on Style and Language*, ed. por R. Fowler, Londres, 1966.

LE GUERN, M., *Sémantique de la metaphore et de la metonimie*, París, 1973. (En preparación la traducción española.)
LEWIS, C. D., *The Poetic Image*, Londres, 1947.
MELANDRI, E., *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Bolonia, 1968.
MEYER, H., *Die Metapher*, Zurich, 1964.
OSGOOD, C. E.; SUCI, G. J., TELLENBAUM, P. H.; PERCY, H., *The Measurment of Meaning*, Urbana, 1957.
PAGNINI, M., ed., *Il simbolismo nella letteratura nord-americana*, Florencia, 1965.
PAINTER, J. W., «A Semiotic Approach to some Problems and Theories in the Interpretation of Metaphors», *Dissertation Abstracts*, XXIII (1963).
PASINI, G. F., «Lo studio delle metafore», *Lingua e stile*, 3 (1968).
PAVEL, T., «Notes pour une description structurale de la métaphore poétique», *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, I (1962).
PÉPIN, J., *Mythe et Allégorie*, París, 1958.
PERELEMAN, CH.; OLBRECHTS-TYTECA, L., *La nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation*, 2 vols., París, 1958.
PERKINS, D., *The Quest for Permanence*, The Symbolism of Wordsworth, Shelley and Keats, Cambridge, Mass., 1959.
PONGS, H., *Das Bild in der Dichtung*, 2 vols., Marburgo, 1939.
PRAZ, M., *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Londres, 1939.
REHDER, H., ed., *Literary Symbolism. A Symposium*, University of Texas, 1965.
ROSSI, A., «Semiologia del simbolo», *Paragone*, XVII (200)/20 (1966).
RUGOFF, M. A., *Donne's Imagery*, Nueva York, 1939.
SPURGEON, C., *Shakespeare's Imagery and What It Tells us*, Cambridge, 1935.
STAUFFER, D. A., *Shakespeare's World of Images*, Nueva York, 1949.
TINDALL, W. Y., *The Literary Symbol*, Bloomington, Indiana, 1955.
TODOROV, T., «Tropes et figures», en *To Honor R. Jakobson*, La Haya, París, 1967.
— «Synecdoques», *Communications*, 16 (1970).
— «Introduction à la symbolique», *Poétique*, II (1972).
TURBANE, C., *The Myth of Metaphor*, New Haven, 1962.
TUVE, R., *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, Chicago, 1947.
ULLMANN, S., *The Image in the French Novel*, Cambridge, 1960.
— «L'image littéraire. Quelques questions de méthode», *Actes du VIII^e Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes*, París, 1961.
VALESIO, P., «Esquisse pour une étude des personnifications», *Lingua e stile*, IV, 1 (1969).
WELLS, H., *Poetic Imagery: Illustrated from Elizabethan Literature*, Nueva York, 1924.

WHEELWRIGHT, P., *Metaphor and Reality*, Bloomington, Indiana, 1962.
WILLIAMS, G. R., «Imagery», cap. VII de *Creative Writing*, Nueva York, 1935.
WIMSATT, W. K., «Simbolo e metafora», *Il Verri*, 21 (1966).

f) Estilística

ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, 1940.
— «The Stylistic Interpretation of Literary Texts», *Modern Language Notes*, LVII (1942).
ALONSO, D., *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, 1957.
ANTOINE, G., «Pour une méthode d'analyse stylistique des images», *Actes du VIII^e Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes*, París, 1961.
AUERBACH, E., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berna, 1946. (Existe trad. esp., en F.C.E.)
BAILEY, R. W., «Current Trends in the Analysis of Style», *Style* (Arkansas), I, 1967.
BAILEY, R. W.; BURTON, D. M., eds., *English Stylistics: A Bibliography*, Cambridge, Mass., Londres, 1968.
BAR, F., «Le Roman réaliste en France au XVII^e siècle», *Stil- und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg, 1959.
BARAT, E. *Le Style Poétique et la révolution romantique*, París, 1904.
BENAMOU, M., «Pour une pédagogie du style littéraire», *The French Review*, XXXVII (1963).
BÖCKMANN, P., *Stil- und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg, 1959.
BOONS, J. P., «Synonimie, antonymie et facteurs stylistiques», *Communications*, 10 (1967).
BROWN, H., *Prose Style*, Minneapolis, 1966.
CASES, C., «I limiti della critica stilistica e i problemi della critica letteraria», *Società*, II (1965).
— «Leo Spitzer e la critica stilistica», en *Saggi e note di letteratura tedesca*, Turín, 1963.
CONTINI, G., *Altri esercizi (1942-1971)*, Turín, 1972.
— *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di Saggi* (1938-1968), Turín, 1970.
— «A proposito della critica stilistica», *Società*, XIV (1958).
CRESSOT, M., *Le style et ses techniques*, París, 1947, 1963.
CROLL, M. W., «The Baroque Style in Prose», *Studies in English Philology*, ed. K. Malone y M. B. Rund, Minneapolis, 1929.
CHATMAN, S., «On the Theory of Literary Style», *Linguistics*, 27 (1966).
CHIAPPELLI, F., «Fantasma ed espressione nel Tasso», *Lettere italiane*, VIII (1956).

De Mauro, T., «Linguaggio, poesia e cultura nel pensiero e nell'opera di Leo Spitzer», *Rassegna di filosofia*, V (1956). (Cfr. réplica de L. Spitzer, «Risposta a una critica», *Convivium*, XXV [1957].)
Devoto, G., *Studi di stilistica*, Florencia, 1950.
— *Nuovi studi di stilistica*, Florencia, 1962.
— «Stilistica e critica», en *La critica stilistica e il barocco letterario*. Atti del II Congresso internazionale di Studi italiani, Florencia, s. a.
Dolezel, L., «Vers la stylistique structurale», *TCLP*, 1, 1966.
Dupriez, B., *L'étude des styles*, París, 1969.
Elwert, W. T., «Lo studio stilistico della poesia e il significato storico della poesia lirica italiana», *Paideia*, VI (1951).
Empson, W., *Seven Types of Ambiguity*, Londres, 1930.
— *The Structure of Complex Words*, Londres, 1951.
Enkvist, N. E., «On Defining Style», en *Linguistics and Style*, ed. por J. Spencer y M. Gregory, Londres, 1964. (Trad. esp., Madrid, Cátedra, 1974.)
Fowler, R., ed., *Essays on Style and Language*. Linguistic and Critical Approaches to Literary Style, Londres, 1966.
Freeman, D., *Linguistics and Literary Style*, Nueva York, 1970.
Frye, N., «New Attitudes to Style», *Review of English Literature*, VI, 2 (1965).
Fubini, M., «Ragioni storiche e ragioni teoriche della critica stilistica», en *La critica stilistica e il barocco letterario*, cit.
Galdi, L., *Introduzione alla stilistica italiana*, Bolonia, 1971.
Ginzburg, R., «On Some Trends in Stylistic Research», *Style*, 3 (1969).
Godnik, I., y M., «Toward a Theory of Style. The Law of Maximal Form», *Style*, 1 (1967).
Goodman, P., «Methods of Formal Criticism», en *The Structure of Literature*, Chicago, 1954.
Granger, G. G., *Essai d'une philosophie du style*, París, 1968.
Grassi, L., «Considerazioni di stilistica strutturale (a proposito di A. Serpieri, *Hopkins-Eliot-Auden)*, *Lingua e stile*, IV (1969).
Guiraud, P., *Essais de stylistique*, París, 1969.
Guiraud, P., y Kuentz, P., eds., *La stylistique, lectures*, París, 1970.
Hatzfeld, H., «Stylistic Criticism and Art-minded Philology», *Yale French Studies*, II (1949).
— *A Critical Bibliography of the New Stylistics*, 1900-1952, Chapel Hill, 1952. (Hay trad. esp. en la ed. Gredos.)
— *Methods of Stylistic Investigation*. International Federation for Modern Languages and Literatures: Proceedings of the Sixth Congress, 1954.
— *Bibliografía crítica de la Nueva Estilística*, Madrid, 1955.
— «Recent Italian Stylistic Theory and Stylistic Criticism», *Studia*

philologica et litteraria in honorem L. Spitzer, ed. A. G. Hatcher, H. L. Selig, Berna, 1958.

HENRY, A., «*La notion d'écart et l'étude du vocabulaire poétique*». *Atti dell' VIII Congresso internazionale di Studi Romanzi*, II, Florencia, 1960.

— «Stilistica e testi antichi», *Strumenti critici*, 1 (1966).

HERDAN, G., *Language as Choice and Change*, Groningen, 1956.

— *Type-Token Mathematics*, La Haya, 1960.

— *The Calculus of Linguistic Observations*, La Haya, 1962.

HUNGERLAND, I. C., *Poetic Discourse*, University of California Press, 1958.

IVANOVÁ-SALINGOVÁ, M., «Zakladni problemy jazykoveho stylu umeleche literatury» («Cuestiones fundamentales de estilo literario desde el punto de vista de la lingüística»), *Slovanska Literatura*, IX (1962).

MAROUZEAU, J., «Comment aborder l'étude du style», *Le Français moderne*, XI (1943).

— «Nature, degrés et qualité de l'expression stylistique», en *Stil- und Formprobleme*, ed. por P. Böckmann, Heidelberg, 1959.

MC INTOSH, A., «Language and Style», *Durham University Journal*, XXIV (1963).

MILIC, L. T., *Style and Stylistics. An Analytical Bibliography*, Nueva York, 1966.

MOUROT, J., «La stylistique littéraire est-elle une illusion?», *Cahiers du C.R.A.L.*, 2, Nancy, 1967.

MURRY, M. J., *The Problem of Style*, Oxford, 1922.

OHMANN, R. M., «Prolegomena to the Analysis of Prose Style», en *Style in Prose Fiction: English Institute Essays* 1958, ed. H. Martin, Nueva York, 1959.

PAGLIARO, A., *Saggi di critica semantica*, Mesina-Florencia, 1953.

— *Nuovi saggi di critica semantica*, Mesina-Florencia, 1956.

POZZI, G., *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra del Seicento esemplificata sul P. Emmanuele Orchi*, Roma (Institutum historicum Ordinis Fr. Min. Cappuccinorum, 1954).

PUPPO, M., *Orientamenti critici di lingua e letteratura*, Génova, 1952.

READ, H., *English Prose Style*, Londres, 1949.

RENÉ, G. R., *Les Secrets du style: un inventaire précis des moyens d'expression*, París, 1961.

RIFFATERRE, M., *Essais de stylistique structurale*, París, 1971.

ROSIELLO, L., «Stilistica e strutturalismo linguistico», *Sigma*, 9 (1966).

ROUSSET, J., *Forme et signification*, París, 1962.

SAPORTA, S., SEBEOK, T. A., «Linguistics and Content Analysis», en *Trends in Content Analysis*, Urbana, 1959.

SAYCE, R. A., *Style in French Prose. A Method of Analysis*, Oxford, 1953.

— «The Definition of the Term Style», en *Proceedings of the Third*

Congress of the International Comparative Litterature Association, La Haya, 1962.
SCHIAFFINI, A., «La stilistica letteraria», en *Momenti di storia della lingua italiana*, Roma, 1953.
SEGRE, C., «La synthèse stylistique», *Social Science. Information sur les Sciences Sociales*, VI, 5 (1967).
SONTAG, S., «On Style», *Partisan Review*, XXXII (1965).
SPITZER, L., *Stilstudien*, Munich, 1928.
— *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburgo, 1931. (Trad. it., *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, 1966.)
— *Linguistics and Literary History*, Princeton, 1948.
— *Language of Poetry*, Nueva York, 1957.
— *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Turín, 1959.
— «Les études de style et les différentes pays», *Actes du VIII^e Congrès de la Fédération internationale des Langues et Littératures modernes*, Lieja, 1961.
— *Essays on English and American Literature*, Princeton, 1962.
— «Sviluppo di un metodo», en *Per una storia della ricerca linguistica*, ed. T. Bolelli, Nápoles, 1965.
STAROBINSKI, J., «La stylistique et ses méthodes: Leo Spitzer», *Critique*, XX (1964).
STENZEL, J., *Zeichensetzung. Stiluntersuchungen an deutschen Prosadichtung*, Göttingen, 1966.
STONE, P. W. K., *The Art of Poetry*, 1750-1820. Theories of poetic composition and style in the late Neo-Classic and early Romantic periods, Londres, 1967.
STRUNK, W., jr.; WHITE, E. B., *The Elements of Style*, Nueva York, 1959.
STUTTERHEIM, C. F. P., «Modern Stylistics», *Lingua*, III (1952).
TERRACINI, B., «Analisi del concetto di lingua letteraria», *Cultura neolatina*, I (1956).
— TERRACINI, B., «Analisi stilistica e critica testuale», en *Studi e problemi di critica testuale*, Bolonia, 1961.
— *Analisi stilistica*, Milán, 1966.
TODOROV, T., «Les Études du style», *Poétique*, 2 (1970).
ULLMANN, S., *Style in the French Novel*, Cambridge, 1957.
— *Language and Style*, Oxford, 1964.
USPENSKI, B. A., «Les problèmes sémiotiques du style à la lumière de la linguistique», en *Essays in Semiotics*, ed. por J. Kristeva y otros, La Haya, 1971.
VALESIO, P., «Problemi di metodo nella critica stilistica», en *Studi e ricerche*. Saggi linguistici dell'Istituto di Glottologia, III, Bolonia, 1962.
WILLIAMS, C. B., *Style and Vocabulary: Numerical Studies*, Londres, 1972.
WIMSATT, W. K., *The Prose Style of Samuel Johnson*, New Haven, 1941.

III

Aplicaciones estructuralistas y semióticas

a) Poesía

Agosti, S., «Mallarmé e il linguaggio dell'ontologia», *Sigma*, 10 (1966).

— «Interpretazione di un sonetto di Mallarmé: 'Quand l'ombre menaça de la fatale loi'», *Strumenti critici*, 3 (1967).

— *Il cigno di Mallarmé*, Roma, 1969.

— «Zanzotto o la conquista del dire», *Sigma*, 21 (1969).

Avalle, D. S., *Gli orecchini di Montale*, Milán, 1965.

— «L'ultimo viaggio di Ulisse», *Studi danteschi*, XLIII (1966).

— *Tre saggi su Montale*, Turín, 1970.

— «L'âge d'or dans la 'Comedie' de Dante», en *Travaux de Linguistique et Littérature*, IX, 2, Estrasburgo, 1971.

Baldacci, L., «Motivazioni oscure di una poesia troppo chiara», *Il Bimestre*, enero-febrero 1970.

Barberi-Squarotti, G., *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Mesina-Florencia, 1966.

Bate, W. J., *The Stylistic Development of Keats*, Londres, 1945.

Beccaria, G. L., «L'autonomia del significante. Figure dantesche», *Strumenti critici*, 11 (1970).

Coco Davani, M. C., *Il segno polivalente. La poesia di Theodore Roethke*, Parma, 1971.

Contini, G., «Un esempio di poesia dantesca (il canto XXVIII del *Paradiso*)», *L'Approdo Letterario*, 32, 11 (1965).

Coquet, J. C., «Combinaison et transformation en poésie (A. Rimbaud, les *Illuminations*)», *L'Homme*, I (1969).

Corti, M., «Il codice bucolico e l'*Arcadia* di Iacobo Sannazaro», *Strumenti critici*, 6 (1968).

— «Il genere 'disputatio' e la transcodificazione indolore di Bonvesin de la Riva», *Strumenti critici*, 21-22 (1973).

Chatman, S., «R. Frost's 'Mowing': an Enquiry Into Prosodic Structure», *Kenyon Review*, XVIII (1956).

— «Mr. Stein on Donne», *Kenyon Review*, 18 (1956).

Dodd, W. N., «Keats's 'Ode to a Nightingale' and 'On a Grecian Urn': two principles of organization», *Lingua e stile*, VI, 2 (1971).

— «La grammatica della visione: uno studio della poesia di Edwin Muir», *Paragone*, 280 (1973).

Dumont, J. P., «Littéralement et dans tous les sens, essai d'analyse structurale d'un quatrain de Rimbaud», en *Essais de sémiotique poétique*, ed. A. J. Greimas, París, 1972.

EGOROV, B. F., «Struttura del racconto di Čechov 'Dom s mezoninom'», en *Ricerche semiotiche* (Semiotičeskie issledovanija), ed. J. M. Lotman y B. A. Uspenski, Turín, 1973.
FABRIS, M., «Analisi strutturale de 'L'infinito' leopardiano», *La Ricerca*, 15 marzo 1970.
FINZI, A., «Le associazioni mentali nella poesia. Un'analisi su testo di A. Marvell», *Sigma*, 20 (1968).
— «El análisis numérico como instrumento crítico en el estudio de la poesía de A. Machado», *Proemio*, I, 2 (1970).
GENINASCA, J., «Note per un'analisi strutturale del primo canto della 'Divina Commedia'», *Problemi*, 13 (1969).
— «*Evento* de Mario Luzi», *Revue romane*, V, I (1970).
— *Analyse structurale des Chimères de Nerval*, Neuchâtel, 1971.
GENOT, G., «Spazio naturale e spazio umano nella poesia di Quasimodo», *Rassegna lucchese*, 40 (1966).
— «Strutture narrative della poesia lirica», *Paragone*, 212 (1967).
— «L'écriture libératrice: Le vraisemblable dans la *Jérusalem délivrée* du Tasse», *Communications*, 11 (1968).
— «Étude des variantes d'édition de 'Acque e terre' de Quasimodo», *Revue des Études Italiennes*, 3-4 (1969).
— *Sémantique du discontinu dans* L'Allegria d'Ungaretti, París, 1972.
GIARDINA, G., «Sulla struttura delle Odi di Orazio», *Lingua e stile*, V (1970).
GORNI, G., «Lettura di *Autunno*. (Dalla *Cognizione* di Carlo Emilio Gadda)», *Strumenti critici*, 21-22 (1973).
GRASSI, L., «Intorno alla struttura d'una lirica gozzaniana», *Lingua e stile*, 2 (1967).
HAAS, C. E., «A Structural Analysis of Selected Sonnets of G. M. Hopkins», *Dissertation Abstracts*, XXV (1965).
HENRY, H., «Linguistique structurale et esthétique littéraire: un essai d'explication de *Enfance* de Rimbaud», en *Méthodes de la Grammaire. Tradition et nouveauté*, París, 1966.
HILL, A. A., «An Analysis of *The Windhover:* An Experiment in Structural Method», *PMLA*, LXX, 1 (1955).
HUPPE, B., *The Web of Words. Structural Analysis of 4 old English Poems*, Albany, Nueva York, 1970.
HYMES, D. H., «Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets», en *Style in Language*, cit.
JAKOBSON, R., «The Grammatical Texture of a Sonnet from Sir Philip Sidney's *Arcadia*», en *Studies in Language and Literature in Honour of Margaret Schlauch*, ed. M. Brahmer y otros, Varsovia, 1966.
— «L'architettura grammaticale della poesia brechtiana 'Wir sind sie'», *Paragone*, 198 (1966).
— ; P. VALESIO, «Vocabulorum Constructio in Dante's Sonnet 'Se vedi li occhi miei'», *Studi danteschi*, XLIII (1966).

— «Une microscopie du dernier 'Spleen' dans les *Fleurs du Mal*», *Tel Quel*, 29 (1967).
— ; PICCHIO, L. S., «Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa», *Langages*, 12 (1968).
— «On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters», en *Linguistic Inquiry*, I, 1 (1970).
— ; JONES, L., *Shakespeare's Verbal Art in 'Th'Expence of Spirit'*», La Haya, 1970.
— «Lettre à Haroldo de Campos sur la texture poétique de Martin Codax», *Change*, 6 (1970).
KEMENY, T., «Celebrazione del linguaggio e dell'esitenza precategoriale in un "process poem" di Dylan Thomas», en *Studi e ricerche di letteratura inglese e americana*, 2, Milán, 1971.
— «Rito per la nascita di un senso rinviato: lettura di 'A Refusal to Mourn the Death, by Fire, of a Child in London' di Dylan Thomas», *Annali* dell'*Istituto di lingue e letterature germaniche*, Parma, I, 1 (1973).
KOLMOGOROV, A. N.; KONDRATOV, A. A., «Ritmika poèm Mayakovskogo», *Voprosy Jazykoznanija*, 3 (1962). (Trad. it., «Ritmica dei poemetti di Mayakovsky», en *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, ed. R. Faccani y U. Eco, Milán, 1969.)
KRISTEVA, J., «Sémanalyse et production de sens, quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé: *Un coup de dés*», en *Essais de sémiotique poétique*, ed. A. J. Greimas, Paris, 1972.
LÁZARO, *La poética del arte mayor*. Homenaje a Rafael Lapesa, Madrid, 1973.
LE MOLLÉ, R., «Analyse des structures du Sonnet de Pétrarque: 'Pace non trovo e non ho da far guerra'», *Annali della Scuola normale superiore di Pisa*, 39 (1970).
LÉVI-STRAUSS; R. JAKOBSON, «*Les Chats* de Charles Baudelaire», *L'Homme*, II (1962).
MACRÍ, O., «Esegesi del terzo libro di Montale», en *Realtà del simbolo*, Florencia, 1968.
MELCHIORI, G., *L'uomo e il potere*. Indagine sulle strutture profonde dei «Sonetti» di Shakespeare, Turín, 1973.
MEO ZILIO, G., *Stile e poesie in César Vallejo*, Padua, 1960.
MESCHONNIC, H., «Problèmes du langage poétique de Hugo», *La Nouvelle Critique (Linguistique et littérature)*, (1968).
MINC, Z. G., «Struttura compositiva del ciclo di Blok 'Snežnaja maska'», en *Ricerche semiotiche*, cit.
MOUNIN, G., «Baudelaire devant une analyse structurale», en *Baudelaire*, Niza, 1968.
ORELLI, G., «Per una lirica del Pascoli» *(Dalla spiaggia* in *Myricae)*, *Strumenti critici*, 21-22 (1973).
ORLANDO, F., «Baudelaire e la sera», *Paragone*, 17, 196 (1966).

— «Le due facce dei simboli in un poema in prosa di Mallarmé», *Strumenti critici*, 2 (1968).

PAGNINI, M., «La musicalità dei *Four Quartets* di T. S. Eliot», *Belfagor*, IV (1958). (Ahora en *Critica della funzionalità*, Turín, 1970, 1973.)

— «Sulle funzioni semiologiche della poesia di John Donne», *Lingua e stile*, II, 2 (1967). (Ahora en *Critica della funzionalità*.)

— «Lettura critica (e metacritica) del sonetto 20 di Shakespeare», *Strumenti critici*, III, 1 (1969). (Ahora en *Critica della funzionalità*.)

— «Paesaggio inglese settecentesco», en *Critica della funzionalità*, cit.

— «Interpretazione di *Autumn Refrain* di Wallace Stevens; con qualche considerazione sulla poetica e la critica», en *Critica della funzionalità*, cit.

— «Sullo stile modulare di T. S. Eliot», *Strumenti critici*, V, 3, 16 (1971).

PAVESE, C. O., «Semantica della poesia corale greca», *Belfagor*, XXIII (1968).

PERUZZI, E., «Saggio di lettura leopardiana», *Vox Romanica*, XV (1956).

— «La parola dominante», *Vox Romanica*, XVI (1957).

— «L'ultimo canto leopardiano», *Lettere italiane*, XVII, 1 (1966).

PORCELLI, B., «Per un esempio di analisi strutturale», *Problemi*, 7 (1968).

RASTELLI, D., «Itinerari ritmici danteschi», *Sigma*, 14 (1967).

— *Per una analisi posizionale dei primi tre canti del 'Purgatorio'*, Lucca (Tipogr. Gemignani), 1967.

— «Ispirazione religiosa ed ispirazione terrena secondo le indicazioni emergenti da un'analisi ritmica delle liriche manzoniane di Napoleone e di Ermengarda», *Studi letterari*, 'Studia ghisleriana', Pavía, 1967.

— «I primi 9 versi di *Paradiso, XXV:* come sono fatti, come si son fatti, come funzionano», *Quaderno del Centro ricerche critica matematica*, IV, II, 2, 3 (1970).

RICHARDS, I. A., «Jakobson's Shakespeare. The Subliminal structures of a sonnet», *Times Literary Supplement*, 28, 5 (1970).

RIFFATERRE, M., «Describing poetic structures: Two approaches to Baudelaire's *Les Chats*», *Yale French Studies*, 36-37 (1966).

RISSET, J., *L'anagramme di désir*, Roma, 1971.

— *L'invenzione e il modello*, Roma, 1972.

ROSSELLI, F.; FINZI, A., «Appunti per una elaborazione elettronica del lessico poetico di César Vallejo», *Studi e informazioni*, I, Sez. Letteraria, 1972.

ROSSI, A., «Protocolli sperimentali per la critica, II», *Paragone*, 210 (1967).

RUWET, N., «Analyse structurale d'un poème français: un sonnet de Louise Labé», *Linguistics*, 17 (1965).

— «Sur un vers de Charles Baudelaire», *Linguistics*, 17 (1965).

— «'Je te donne ces vers...' Esquisse d'analyse linguistique», *Poétique*, 7 (1971).
RYAN, F. L., «A Wordsworth Sonnet: One Phase of a Structural Linguistic Analysis», *Studies in English Literature*, XLII (1965).
SABBADINI, S.; RENZI, L., «Grammatica e senso del sonetto XX di Shakespeare», *Strumenti critici*, 19 (1972).
SČEGLOU, J., «Nekotorye čerty struktury 'Metamorfoz' Ovidja», *Strukturno-tipologičeskie issledovanija*, Moscú, 1962. (Trad. it. in *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, ed. R. Faccani y U. Eco, Milán, 1969.)
SEGRE, C., «La poesia di Giotti», en *I segni e la critica*, Turín, 1969.
— «Sistema e strutture nelle *Soledades* di A. Machado», en *I segni e la critica*, cit.
— «La 'Canção do exílio' di Gonçalves Dias ovvero le strutture nel tempo», *Strumenti critici*, 21-22 (1973).
SERPIERI, A., *Hopkins-Eliot-Auden: Saggi sul parallelismo poetico*, Bolonia, 1969.
— «Arabesco metafisico eliotiano», *Lingua e stile*, V, 3 (1970). (Ahora en *T. S. Eliot: le strutture profonde*, Bolonia, 1973.)
— «La prospettiva fenomenologica nel primo Eliot», *Nuova Corrente*, 56 (1971). (Vid. *T. S. Eliot*, cit.)
— «L'incubo della mutilazione in Eliot», *Paragone*, 266 (1972).
— *T. S. Eliot: le strutture profonde*, Bolonia, 1973.
SINCLAIR, J. M. H., «Taking a Poem to Pieces», en *Essays on Style and Language*, ed. R. Fowler, Londres, 1966.
STEGAGNO PICCHIO, L.; JAKOBSON, R., «Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa», *Langages*, 12 (1970).
TEDESCHINI LALLI, B. M., «Sul vocabolario poetico di Emily Dickinson», *Studi americani*, 10 (1964).
ZILBERBERG, C., «Un essai de lecture de Rimbaud: Bonne pensée du matin», en *Essais de sémiotique poétique*, ed. A. J. Greimas, París, 1972.
ZUMTHOR, P., «Testo e testura: l'interpretazione delle poesie medievali», *Strumenti critici*, V (1968).

b) PROSA

AGUADO-ANDREUT, S., *Algunas observaciones sobre el «Lazarillo de Tormes»*, San Carlos, Guatemala, 1965.
ALLEN, L. H., «A Structural Analysis of the Epic Style of the Cid», en *Structural Studies on Spanish Themes*, ed. H. Kahane y A. Pietrangeli, Salamanca, 1959.
AMOROSO, G., *Sull'elaborazione di romanzi contemporanei*, Milán, 1970.
ANDERAU, A., *George Gascoignes 'The Adventures of Master F. J.'*, Basel, 1966.

ARRIVÉ, M., *Les Langages de Jarry. Essai de Sémiotique littéraire*, París, 1972.
AVALLE, D. S., «Systems and structures in the Folktale», *20th Century Studies*, 3 (1970).
BACHTIN, M., *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moscú, 1963. (Trad. it., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Turín, 1968.)
BARBERI SQUAROTTI, G., *Teoria e prove dello stile del Manzoni*, Brescia, 1938.
— *La forma tragica del 'Principe' e altri saggi sul Machiavelli*, Florencia, 1967.
BARTHES, R., «Proust et les noms», *To honour R. Jakobson*, II, La Haya, 1967.
— «L'arbre du crime» (Sade), *Tel Quel*, 28 (1968).
— *S/Z* (Balzac), París, 1970.
— *Sade, Fourier, Loyola*, París, 1971.
BEVILACQUA, G., «In che consiste il fascino di *Unverhofftes Wiedersehen*», *Paragone*, 254 (1971).
BREMOND, C., «Observations sur la Grammaire du Decameron», *Poétique*, 6 (1971).
CECCARONI, A., «Per una lettura del 'Pasticciaccio' di C. E. Gadda», *Lingua e stile*, V (1970).
CELATI, G., «Orientamenti tecnici per una analisi non introspettiva dello *Ulysses* di James Joyce», *Marcatre*, 23/24/25 (1966).
COQUET, J. C., «Problèmes de l'analyse structurale du récit: *l'Étranger* d' A. Camus», *Langue Française*, 3 (1969).
CHABROL, C., *Le Récit féminin. Contribution à l'analyse sémiologique du courrier du coeur et des entrevues ou 'enquêtes' sur la femme dans la presse féminine actuelle*, La Haya, París, 1971.
CHIAPPELLI, F., «Un centro di smistamento nella struttura narrativa dei 'Promessi Sposi'», *Lettere italiane*, XX, 3 (1968).
DELEUZE, G., *Marcel Proust et les signes*, París, 1964.
ECO, U., «Rhétorique et idéologie dans 'Les Mystères de Paris' d'E. Sue», *Revue Internationale de Sciences Sociales*, XIX, 4 (1967).
— «Le strutture narrative in Fleming», en *Il caso Bond*, Milán, 1965.
EICHENBAUM, B., «Come è stato fatto il *Capotto* di Gogol», *Il Corpo*, septiembre 1965.
FORTI, M., «Rilettura sincronica di *Conversazione in Sicilia*», *L'Approdo letterario*, 35 (1966).
GENOT, G., *Analyse structurelle de 'Pinocchio'*, Pescia, 1970.
GETTO, G., «La cornice e la dinamica espressiva del Decameron», *Itinerari*, III (1955).
GREIMAS, A. J., «L'univers de Bernanos», en *Sémantique structurale* («Un échantillon de description»), París, 1966.
GUEUNIER, N., «*L'Impossible* de George Bataille. Essai de description

structurale», en *Essais de sémiotique poétique*, ed. A. J. Greimas, París, 1972.
HAYES, J., «A study in Prose style: Edward Gibbon and Ernest Hemingway», *Texas Studies in Literature and Language*, 7, 4 (1965).
HOUDEBINE, J. L., «Essai de lecture réflexive d'un texte de Michaux à ses différents niveaux d'énonciation», en *Essais de sémiotique poétique*, ed. A. J. Greimas, París, 1972.
JAKOBSON, R.; AROUTUNOVA, B., «An Unknown Album Page by N. Gogol», *Harvard Library Bulletin*, XX, 3 (1972).
KRISTEVA, J., *Le texte du roman: Approche sémiologique d'une structure discursive transformationelle (Jehan de Saintre* di A. de La Sale), La Haya, París, 1970.
LANNERING, J., *Studies in the Prose Style of J. Addison*, Uppsala, 1951.
LYNCH, J., «Structural Techniques in Fielding's *Tom Jones*», en *Stil- und Form probleme in der Literatur*, ed. P. Böckmann, Heidelberg, 1959.
MANCIOLI BILLI, M., *Strutture narrative nel romanzo di Henry Fielding*, Milán, 1974.
MATERASSI, M., «L'idolo nell'occhio. Una analisi di *Benito Cereno*», *Paragone*, 250 (1970).
MOCHI GIOLI, G., «Racconto psicologico e *romance* in *Daisy Miller*» (H. James), *Studi americani*, 16 (1970).
— «*The Turn of the Screw* nelle sue opposizioni strutturali», *Studi americani*, 17 (1971).
MORREALE, M., «El 'Diálogo de las cosas ocurridas en Roma' de Alfonso Valdés. Apostillas formales», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXVII (1957).
PAGNINI, M., «Struttura tematica e struttura stilistica in *Moby-Dick*», *Studi americani*, 6 (1960). (Ahora en *Critica della funzionalità*, Turín, 1970, 1973.)
— «*The Scarlet Letter* come metafora formale», en *Critica della funzionalità*, cit.
PASQUALINO, A., «Per un'analisi morfologica della letteratura cavalleresca: I reali di Francia», *Uomo e cultura*, III (1970).
POZZI, G., «Ludicra Mariniana», en *Studi e problemi di critica testuale*, ed. R. Spongano, 6 (1973).
PROPP, V., *Morfologija skazki*, Leningrado, 1928. (Vid. trad. esp.)
REFORMATSKI, A. A., «Opyt analiza novellističeskoj kompozicii», Moscú, 1922. (Trad. it., «Saggio d'analisi della composizione novellistica», *Strumenti critici*, 21-22 [1973]).
RICARDOU, J., «L'or du Scarabée», en *Théorie d'Ensemble*, París, 1968.
RISSET, J., *L'invenzione e il modello* (Proust, Joyce, Gadda), Bulzoni, 1972.
ROSSI, A., «Dumas», *Paragone*, 192 (1966).
— «Analisi del discorso di *L'Étranger*», *Paragone*, 232 (1969).

— «Prospezione sulla struttura di 'Il Podere' di Tozzi», *Paragone*, 250 (1970).
— *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano, 'Il Podere'*, Padua, 1972.
— «La combinatoria decameroniana: Andreuccio», *Strumenti critici*, 20 (1973).
ROSSUM-GUYON, VAN, F., *Critique du roman* (Butor), París, 1971.
SČEGLOV, J., «K postroeniju strukturnoj modeli novel o Šerloke Cholmse», Moscú, 1962. (Trad. it. en *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, ed. R. Faccani y U. Eco, Milán, 1969.)
SEGRE, C., «Invito alla *Farfalla di Dinard*», *Letteratura*, XXX (1966). (Ahora en *I segni e la critica*, Turín, 1969.)
— «Per la storia di *Non ti chiamerò più padre*», en *I segni e la critica*, Turín, 1969.
— «Viktor Šklovski o le strutture della pietà», en *I segni e la critica*, Turín, 1969.
— «L'*Hypnopaleoneomachia* di Pizzuto», en *I segni e la critica*, cit.
— «Caos e cosmo in Gombrowicz», en *I segni e la critica*, cit.
— «Il tempo curvo di García Márquez», en *I segni e la critica*, cit.
— «Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del 'Decameron'», en *Studi sul Boccaccio*, vol. VI, Florencia, 1971.
— «Strutture e registri nella *Fiammetta*», *Strumenti critici*, VI (1972).
ŠKLOVSKI, V., *Chudožestvennaja proza*, Moscú, 1961 . (Trad. it., *Lettura del Decameron*, Bolonia, 1969.)
SPITZER, L., «L'originalità della narrazione nel *I Malavoglia*», *Belfagor*, I (1956).
STAROBINSKI, J., «La doppietta di Voltaire», *Strumenti critici*, I (1966).
STEGANO PICCHIO, L., «Guimarães Rosa: le sponde dell'allegria», *Strumenti critici*, IV (1970).
TODOROV, T., «Typologie du roman policier», *Paragone*, XVII (1966).
— «Choderlos de Laclos et la théorie du récit», *Tel Quel*, 27 (1966).
— «Le récit primitif», *Tel Quel*, 30 (1967).
— *Littérature et signification*, París, 1967.
— *Grammaire du Décaméron*, La Haya, París, 1969. (Vid. trad. esp.)
TYNJANOV, J., «Sulla composizione dell'*Evgenij Onegin*», *Strumenti critici*, 2 (1967).
ZUMTHOR, P., *Essais de poétique médiévale*, París, 1972.

c) TEATRO

BALUCHATII, S. D., *Problemy dramaturgiceskogo analiza: Čechov*, Leningrado, 1927.
BARTHES, R., *Sur Racine*, París, 1963.
BODINI, V., Segni e simboli nella *Vida es sueño*», Bari, 1968.
BONAZZA, B. O., *Shakespeare's Early Comedies: A Structural Analysis*, La Haya, 1966.

Boyse, J. A., *Rhetorical Syntax in five Plays by Corneille*, Michigan, 1969.
Brusa, M. G.; Vitelli, L., «Analisi semiologica delle 'Laude drammatiche e Rappresentazioni sacre raccolte da V. De Bartholomaeis», *Atti del VII Convegno del Centro per gli studi dialettali italiani, Turin-Saluzzo*, 18-21 *mayo* 1970, Turín, 1970.
Coco Davani, M. C., *Il teatro di T. S. Eliot*, Palermo, 1973.
Derrida, J., «Artaud: la parole soufflée. Le théâtre de la cruauté et la clôture de représentation», en *L'écriture et la différence*, París, 1967.
Dolfi, L., *Studio sulla commedia di Tirso de Molina 'Por el sótano y el torno'*, Mesina-Florencia, 1973.
Ehrmann, J., «Structures of Exchange in *Cinna*», *Yale French Studies*, 36-37 (1966).
Genot, G., «Caractères du lieu théâtral chez Pirandello», *Revue des Études Italiennes*, XIV, 1 (1968).
Ginestier, P., «*Polyeucte*, essai de critique esthétique», *La Revue d'Esthétique*, XIII, 1 (1960).
— «*Athalie*, essai de critique esthétique», en *Le théâtre contemporain dans le monde*, París, 1961.
Goldmann, L., «Le théâtre de Gombrowicz», *Paragone*, 212 (1967).
Jansen, S., «Sur les rôles des personnages dans *Andromaque*», *Orbis Litterarum*, 22 (1967).
— «L'unité d'action dans *Andromaque* et dans *Lorenzaccio*», *Revue Romane*, III (1968).
Kaisergruber, D., y Kaisergruber, D. L., *Phèdre de Racine. Pour une sémiotique de la représentation classique*, París, 1972.
Karpinskaja, O. G.; Revzin, I. I., «Semiotičeskij analiz rannich p' es Ionesco». (Trad. it., «Analisi semiotica delle prime commedie di Ionesco», en *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, cit.)
Kibedi Varga, A., «Analyses d'une tragédie», *Het Franse Boek*, abril 1970.
Pugliatti, P., «Paradigma ironico nel *Titus Andronicus* di W. Shakespeare», *Umanità e storia*, Mesina, 1969.
Revzine, O., e I., «Expérimentation sémiotique chez Eugène Ionesco», *Semiotica*, IV (1971).
Rousset, J., *Forme et signification*, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel, París, 1962.
Ruffinatto, A., «Funzioni e variabili in una catena teatrale. Cervantes e Lope de Vega», Turín, 1971.
Stegagno Picchio, L., *Ricerche sul teatro portoghese*, Roma, 1969.
Suerbaum, U., «Die dramatischen Funktionen der Lady Macbeth», *Poetica*, I (1967).
Ubersfeld, A., «Structures du théâtre d'Alexandre Dumas père», *La Nouvelle critique*, «Linguistique et littérature» (1968).

Índice de autores

Addison, J., *90*.
Agosti, S., 140.
Agustín, San, 107.
Alfieri, V., 190.
Alonso, D., *16*, 55.
Angiolieri, C., *180*.
Antognoni, O., *189*.
Apuleyo, L., 107.
Ariosto, L., 66.
Auerbach, E., *89*, 90, *90*, 145, 146, *146*.
Austen, J., 104.

Bachelard, G., 69.
Balley, 103.
Bally, Ch., 69, *69*, 158.
Barthes, R., 24, 67, 69, 70, 74, 101, 102, 103, *103*, 110, 129, 153, 169, 163, 172.
Bassi, M., *82*.
Baudelaire, Ch., 66, 73, 76.
Baynes, H. G. & C. F., *65*.
Beach, J. W., *105*.
Beccaria, G. L., 26, *41*, 44.
Beckett, S., 147.
Bertolucci, A., *40*.
Binni, W., 150.
Blake, W., 74, *79*.
Bodkin, M., *65*.
Boiardo, M. M., 66.
Bonaparte, M., *135*, 139.
Booth, W. C., *105*.
Bravo, G. L., *164*.
Bremond, C., 101, *101*, 106, *106*.
Bretón, A., 83.
Bridges, R., 127.
Brik, O., 23, *23*.
Brooke-Rose, 79, *80*, *82*.
Brooks, C., *72*, *79*, *93*, 120, *122*.
Brown, S., *79*.
Browne, T., 107.
Browning, R., *79*, 139, *139*.
Brunetière, F., 144.
Bühler, K., 13, 73.
Bunyan, J., 66, 84, 107.
Burke, E., 20, 21.
Burke, K., 120, 121.
Burton, R., 108.
Byron, 38.

Camoens, L., 66.
Campbell, J., *66*.
Cantoni, R., 64.
Caravaggi, G., *158*.
Casa, G. della, 181.
Cassirer, E., *65*, 88.
Castiglioni, M., *154*.
Cecchi, E., 127.
Cervantes, M. de, 66.
Cesarotti, M., 181, 190.
Christophersen, P., *48*.
Cinzio, G., 118.
Clemen, W., *93*.
Cohen, J., *24*, *38*, *60*, 61, *97*.
Coleridge, S. T., 46, 59, 64, 65, 66, 74, 134, 141, 159.
Collins, W., *86*, 87.
Contini, G., 126, 148, 150, 158.
Cornford, F. M., *120*.
Corso, G., 190.
Creizenach, W., *120*.
Croce, B., 154.
Cruickshank, J., *138*.
Cummings, E. E., 50.
Curtius, E. R., 146.
Chapman, G., 94.
Chatman, S., *25*, *27*.

Chaucer, G., *79*, 150.
Chomsky, N., 28, *109*, 164, *164*.

D'Agostino, N. N., *72*.
Daryush, E., *127*.
Davie, D., *49*.
Deese, J., *110*.
Defoe, D., 107.
Della Volpe, G., *17*, 74, *143*.
Derrida, J., 132, *132*.
Devoto, G., 158.
Dickens, C., 105, 107.
Dickinson, E., 32.
Diderot, D., 44.
Donne, J., 21, 48, 78, *79*, *93*, 143, 144, *146*.
Doubrovsky, S., *162*.
Dreiser, T., 100.
Dryden, J., *79*.
Dujardin, E., 101.
Eco, U., 121, *166*, 167.
Eichenbaum, B., *23*, 108, *149*.
Eliot, G., 104, 117.
Eliot, T. S., 48, 52, 60, 62, *66*, 68, *73*, *79*, 88, 127, 131, 133, *143*, 160.
Eluard, P., 92.
Empson, W., *14*, 73, *91*, 144.
Erasmo, D., 107.
Erlich, V., *82*, *161*, 162, *162*.

Faccani, R., *166*.
Faulkner, W., 66, 68, 101.
Feidelson, C., *71*.
Fergusson, F., *121*.
Ferrari, S., *189*.
Fielding, H., 107.
Flaubert, G., 104.
Forni, E. M., *165*.
Foscolo, V., 171, 177, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 190, 191, 192, 195.
Frazer, J. G., *66*, *120*.
Freud, S., 139, 150, 164, *164*.
Friedrich, H., *49*, 110.
Fromm, E., 22.
Frye, N., 14, *15*, 65, 66, 84, 85, 100, 101, 107, 108, 115, 145.

Fubini, M., 154, 155, 158.
Fussel, E., *67*.

Gadda, E., *190*.
Gargiulo, A., 154.
Gautier, T., 99.
Genette, G., *130*.
Genot, G., 107.
Gide, A., 66.
Girard, R., *108*.
Gluck, Ch. W., 181.
Goldmann, L., 146, 147.
Gorny, W., 82.
Grammont, M., 38.
Gray, Th. 185.
Greene, G., 120.
Greimas, A. J., 107, 164, *164*
Guiraud, P., *16*, 20, *94*, 160.

Halm, C., *178*.
Halle, M., *97*.
Hamilton, C., 108.
Hardy, Th., 59, 60.
Harris, Z. S., *109*, *110*.
Harrison, J. E., *120*, 121.
Hart, C., *92*.
Hawthorne, N., 62, 73, 74, 8 148.
Heilman, R. 120, *122*.
Hemingway, E., 40, 66.
Henry, A., *129*, *158*, 160.
Herbert, G., 51.
Herrick, R., 28.
Hjelmslev, L. T., 70.
Holland, N. N., *132*.
Homero, 184, 188, 189, 190.
Hooker, R., *41*.
Hopkins, G. M., 24, *79*, 100
Hulme, T. E., 48.
Hume, D., 59.
Hunt, J. H. L., 144.
Hymes, D. H., *34*.

Ingarden, R., 165, *165*.

Jakobovits, L. A., *164*.
Jakobson, R., *13*, *23*, 28, 5 97, *97*, 101, 161, 164, 165.

Jakubinski, L., 23, *23*.
James, H., 66, 71, 104, 127.
Jones, G., *73*.
Joyce, J., 68, 88, 101, *121*, 160, 185.
Jung, C. G., 64, 145.

Kafka, F., 62, 68.
Keats, J., 17, 34, 37, 44, 68, *79*, *80*, 87, 142, 144.
Kökeritz, H., 90.
Kowzan, T., 113.
Krieger, M., *72*.
Kris, E., *72*.
Kristeva, J., *166*, *166*.
Krutch, J. W., *150*.

Lacan, J., 129, 140, 187.
Landor, 43.
Langer, S. K., 48, *73*.
Leopardi, G., 190.
Lepschy, G. C., *10*.
Lévi-Strauss, C., 164, *164*, 165, *165*.
Levin, S. R., 28, 32, 165, *165*, 175.
Lévy-Bruhl, L., 64, *65*, 88.
Lodge, D., *100*.
Lombardo, A., *148*.
Lotman, J., 166, 175.
Lotz, J., 24.
Lowes, J. L., 134.
Lukács, G., 108, 146.

Macphearson, J., 191.
Maggini, 191.
Maiakovski, V., *143*.
Mallarmé, S., 49, 59, 68, 97, *110*, 134, 135, 136, 137, 156.
Mann, T., 68.
Mareuil, A. de, 93, *93*.
Marlowe, Ch., 88, 117, 120.
Marsch, F., *94*.
Martin, P. W., *66*.
Marvell, A., 91.
Matoré, G., 69.
Matthiessen, O., *64*, *71*.
Mauberley, 99.
Mauron, Ch., *138*.
Mazzi, A., 190.
Melchiori, G., *52*, *73*.
Melville, H., 26, 39, 62, 72, 73, 74, 85, 86, 148.
Menipo, 107.
Meredith, G., 104.
Migliorni, E., 131.
Milton, J., *37*, 77, *77*, *79*, 142.
Miller, B., 139.
Mirsky, D. S., *97*.
Moles, A. A., *132*.
Montaigne, M. E. de, 107.
Moore, M., *98*.
Morier, H., 138.
Morris, W., 107.
Müller, W., 186.
Murray, G., *120*, *121*.
Musil, R., 68.

O'Neill, E., 118.
Oniams, R. B., *66*.
Ortis, J., 185.
Ossian, 191.

Pagnini, M., *71*, *72*, *86*, *92*, *94*, *125*.
Parini, G., 181.
Pasternak, B., 96.
Pépin, J., *84*.
Petrarca, F., *126*.
Petronio, C., 107.
Piave, F. M., 186.
Picard, R., *162*.
Pistoia, C. da, *180*.
Poe, E. A., 66, 74, 108, 139, 140, 186.
Pope, A., 53, 89, 127, 144, 159, 185.
Posner, R., *160*.
Pound, E., 92, *99*.
Praz, M., *47*, *135*, 150.
Propp, V., *101*, 164, *164*.

Quincey, 43.

Rabelais, F., 107, 160.
Read, H., 78.
Rey-Debove, J., *166*.
Ricoeur, P., *84*.
Richard, J. P., 69, 135, 136, 137.

Richards, I. A., *14*, 17, *73*, 77, *132*, *138*.
Ridley, M. R., *148*.
Rimbaud, A., 37, 63, 66, 92, *185*.
Robbe-Grillet, A., 74, 147.
Romagnoli, *90*.
Roncaglia, A., *146*.
Rosatti, S., *108*.
Rosiello, L., 15, *17*, *159*.
Rossi, A., *40*, 128.
Rostrevor Hamilton, G., 48.
Rousseau, J. J., 107.
Rousset, J., 132, *132*.
Rugoff, M. A., *93*.
Ruskin, 43.
Russo, L., 182, 183, 190.

Sapir, E., *35*.
Saussure, F. de, 15, 22, 69, *69*, 140, 157, 158, 164.
Sayce, R. A., *157*.
Scott, W., 107.
Sebeok, T. A., *13*, *25*, *164*.
Segre, C., 148, *149*, *158*.
Seppilli, A., 64.
Shakespeare, W., 66, 68, *76*, 79, *80*, 85, 88, 94, 112, 139, 143, 150.
Shelley, P. B., 18, 87, 185.
Sklovski, V., 23, *23*, 82, *82*, 149.
Slama-Cazacu, T., *82*.
Smith, H. N., *67*.
Sosostris, 88.
Spengler, O., *146*.
Spenser, E., *79*, 83, 84, *86*, 142, 144.
Sperber, H., *20*, 69.
Spet, G., 21.
Spitzer, L., 44, 135, 138, 146, 160.
Spurgeon, C., *93*, *135*.
Stanzel, F., 105.
Starobinski, J., *140*, *164*.
Stein, G., 53.
Steinberg, D. D., *164*.
Stern, G., *94*, 108.
Sterne, L., 105.
Stevens, W., *83*.
Styan, J. L., 122.
Swedenborg, E., 76.
Swift, J., 107.

Taine, H., 144.
Tasso, B., 66, 155.
Tate, A., *79*.
Tennyson, A., 88.
Teócrito, 188.
Tesauro, E., 83, *83*.
Théophile, G., 89.
Thomas, D. M., 49, 66, *79*, 150.
Tillyard, E. M. W., 66, 67, 144.
Tindall, W. Y., 68, *68*, *88*, *92*.
Tiresias, 88.
Todorov, T., *23*, 101, *101*, 104.
Tomachevski, B., *101*, 161.
Trier, J., 69, *69*.
Trollope, A., 107.
Twain, M., 105, 139.
Tynjanov, J., 114, 165, *165*.

Ubersfeld, A., 116.
Ullmann, S., *16*, 83, *83*, 94, *94*.
Umikev, D. J., *166*.

Valéry, P., 73, 158.
Vico, J. B., 155.
Vinogradov, V. V., *163*.
Voltaire, 107.
Vossler, K., 157.
Voto, B. de, *139*.

Warren, A., 82.
Wellek, R., 82, 100, *150*.
Wells, H., 94, *94*.
Whaler, J., *77*.
Wharton, E., 127.
Wheelwright, P., *66*, 68.
Whellwright, P., 65.
Williams, W. C., 32, 49.
Wimsatt, W. K. jr., 38.
Winters, I., 127.
Woolf, V., 68, 101.
Wordsworth, W., 56, 57, *79*, 142.
Wright, G. T., 73.

Yeats, W. B., 46, 57, 74, 79, *79*.
Young, G. M., 144.

Índice de materias

Abstracción, 21.
Acción, 106; o trama (teatro), 113.
Acento, 26, 39.
Actante, 106.
Afasia, 96.
Afectividad, 17, 19, 96.
Agón, 121.
Alegoría, 83 y ss.; tipos de, 84; y símbolo, 85-88; enloquecida, 85; ambigua, 85.
Aliteración, consonántica y vocálica, 25.
Altura, 25.
Ambigüedad, 20, 61, 71, 152.
Amplificatio, 30.
Anadiplosis, 25.
Anáfora, 25.
Anagogismo, 84.
Analogía, 76.
Anatomy, 107.
Animación (teatro), 118.
Animisuro, 86.
Arquetipo, 65, 116, 145.
Artificio, 162.
Asociaciones, 93 y ss.
Asociativo, eje, 22, 47, 76.
Asonancia, 25, 38.

Barroco, 95.
Biográfico, método crítico, 133, 146.
Blanco, verso, 38.

Cadena hablada, 47, 96, 97.
Calambur, cfr. *pun*.
Campos, lingüísticos y asociativos, 69; nocionales, 69.
Clasicismo, 185.
Código, 13, 195, 196.
Collage, 88-93; cfr. montaje.
Comedia, 119.
Comparación, 76.
Conativa, función, 14.
Condicionamiento, 126.
Confession, 107.
Connotación, 16, 70.
Construcción dramática, 120.
Contenido, 73; crítica del, 161.
Contigüidad, 63, 96.
Contraste, 30.
Convencional, forma (teatro), 118.
Correspondencia, 73.
Crítica, 125-128, 129; estilística, 44; valorativa, 130; analógica, 127; biográfica, 133 y ss.; histórica, 141 y ss.; estilístico-sociológica, 145; arquetípica, 145; temática, 154; lingüística, 157; estructural, 161; historia de, 142.
Cuento, 108.

Decodificación, cultural, 173.
Denotación, 16.
Desmontaje, 163.
Destinatario, 13, 73.
Determinación, 126.
Diacronía, 141 y ss.
«Dialéctica apasionada», 78.
Discurso, 103.
Distanciamiento estético, 122.
Distaxia, 103.
Dominante, 96, 114.
Dramático, ideal, 105.

Duración, 25, 42.

Ego, literario, 134, 182.
Emisor, 13, 105.
Emotiva, función, 14.
Empatia, 122.
Encabalgamiento, 19, 178.
Entonación, 119.
Epifanía, 121.
Equilibrio, 136.
Equivalencias, 28, 165, 176, 183; institucionalizadas y no institucionalizadas, 31; estructurales, 93.
Escritura teatral, 113.
Estadística, 159.
Estética, 130, 131.
Estilo, 16, 110, 145.
Estribillo, 25.
Estructura, 125, 131, 132, 141.
Estructura profunda, 164.
Estructura profunda teatral, 115.
Estructura, lingüística, 158, 160; método crítico, 161 y ss.
Estructuralismo, 152, 161.
Expresividad indirecta, 64.

Fábula, 103.
Factores del lenguaje, 13.
Farsa, 119.
Figuras del lenguaje, 94.
Filología, 152.
Fonema, 18.
Fónico, elemento, 23, 35 y ss., 192.
Fonológico, constituyente, 24.
Formalistas rusos, 82, *101*, *161*.
Frase, 18.
Frecuencia, 159.
Fuentes, 144.
Funciones del lenguaje, 13-14.

Gestalt, 129.
Gramática, 48.
Gramaticalidad, 162.
Gusto, historia del, 145.

Hermenéutica, 173, 176.
Héroe, 108.
Hipálage, 97.
Historia, 103, 145.
Historicismo, 150.
Histórico, método crítico, 141 y ss.
Homología, 146 y ss.
Humor, 92.

Icástico, 96.
Ideal dramático, 104.
Identificación, 92.
Imagen, 21, 22, 94, 145.
Imagism, 92, 96.
Inefable, 20.
Influjos, 144.
Intensidad, 25.
Ironía, 71; dramática, 122.
Isabelinos, dramaturgos, 117, 120.
Isomorfismo, 136.
Isotopía, 165, 172, 193, 195, 196.
Iteración, 24, *38*.

Jingle, 91.

Langue, 15, 149.
Lectura, 128, 150, 172.
Lingüístico, método crítico, 157.
«Literaturidad», 162.
Lógico, elemento, 17, 19, 43.

Mathema, 121.
Melodía, 39.
Melodrama, 119.
Mensaje, 13, 73, 105, 152.
Metafísicos, poetas ingleses, 143, 159.
Metáfora, 20, 78, 96; del nombre, 79; del verbo, 81; del adjetivo, 81; del adverbio, 81; del pronombre y del adjetivo posesivo, 81; de la preposición, 81; de la frase, 81; mixta, 82; antropomórfica, 83; animalística, 83; concreto-abstracta, 83; sinestésica, 83.
Metonimia, 63, 96.
Métrica, 24, 43.
Misterio, 20, 72.

Mito, 66, 88.
Modelo, 107, 128, 163.
Monema, 18.
Monólogo, 118.
Monólogo interior, 101.
Montaje, 88, 163.
Morfema, 18.

Narrador, 104, 105, 107.
Neoclasicismo, 20.
Nivel de análisis, 109.
Norma, 15, 157.
Novel, 107.
Novela, 108.
Nudo, 102.

Objeto, 13.
Onomatopeya, 35, 38.
Oxímoro, 92.

Parábola, 86.
Paradigma, 163.
Paráfrasis, 176.
Paralelismo, 25, 163.
Parole, 15, 149.
Paranomasia, 194.
Peso narrativo, 39, 104.
Pathos, 121.
Pausa, 39, 119.
Personaje, 105.
Perspectiva, 149.
Poesía, 42, 64, 97.
Poética, 152; función, 14.
Polisemia, 71, 176.
Polisíndeton, 25.
Prosa, 42, 97, 100 y ss.
Psicoanálisis, 139, 187.
Psicoestilística, 135.
Pun, 90 y ss.
Puntos de vistas, 104.
Puntuación, 47.

Quiasmo, 25.

Realismo, 14, 59.
Redes asociativas, 69.
Referencia, 14.
Renacimiento, 86.
Rima, 25, 38; visual, 25.
Ritmo, 25, 42, 96; grupo rítmico, 26 y ss., 118, 180; métrico y semántico, 44.
Romance, 107.
Romanticismo, 63, 156, 185.

Secuencia (narrativa), 101, 106.
Selección, 157, 158.
Semántica estructural, 164.
Semantización, 174 y ss.
Semejanza, 94.
Semiología, 70.
Semiótica, 165, 175 y ss.
Semiótico, método crítico, 171 y ss.
Sensorial, elemento, 17, 19.
Significado, 16, 54, 173.
Significante, 16, 54, 173.
Simbolismo, 14, 15, 20, 64; fónico, 35.
Símbolo, 61 y ss., 68, 121.
Similicadencia, 25.
Sincronía, 141 y ss.
Sinécdoque, 63.
Sinonimia, 158.
Sintáctico, constituyente, 21, 34, 47.
Sintagma, 18.
Sintagmático, eje, 22, 47.
Situación, 60.
Sociológico, método crítico, 145.
Sparagmos, 121.
Sugestivas, funciones, 35 y ss.
Sugestividad, 49, 59; sinestésica y analógica, 37; semántica, 56 y ss.
Superestructura, 141.
Suspense, 104.

Teatro, 112 y ss.; elementos del, 112, 113.
Tema, 73, 105, 136, 155.
Temático, método crítico, 154 y ss.
Textualidad, 166, 195.
Tiempo, 42, 118; mítico, 88.
Tipología de la cultura, 166.
Tonema, ascendente y descendente, 26.

Topai, 145, 185.
Tragedia, 115, 120.
Transformación narrativa, 164.
Tropos, 94.
Valor, 130.
Variantes, método de las, 148, 158.
Velocidad narrativa, 104.
Versolibrismo, 47.

Índice

Prefacio 9

PRIMERA PARTE

LA ESTRUCTURA LITERARIA

Notas preliminares 13
Funciones sintagmáticas del significante 23
Funciones sugestivas del significante 35
Funciones sugestivas del significado 56
Funciones sintagmáticas del significado 96
Observaciones sobre la prosa narrativa 100
Observaciones sobre el teatro clásico 112

SEGUNDA PARTE

EL MÉTODO CRÍTICO

Nota preliminar 125
El método biográfico y psicológico 133
El método histórico 141
Breve consideración sobre los dos métodos discutidos 152
El método temático 154
El método lingüístico 157
El método estructural y semiótico 161

APÉNDICE

El soneto «A Zacynto», de Ugo Foscolo. Ensayo de análisis semiótico 171

BIBLIOGRAFÍA

I

Estética, crítica y teoría general 199
Literatura y antropología, psicología y psicoanálisis 206
Literatura y sociología 211
Literatura e ideas 214
Literatura y biografía 215
Literatura e historia 216
Tipología de la cultura 217
Comparatística 218
Géneros literarios 219
Crítica del texto y variantes de autor 219
Fuentes 220

II

Lingüística en general, semiótica, teoría de la información, lógica formal, etc. 220
Semántica 235
Fonología y métrica 238
Sintaxis 242
Retórica en general 243
Estilística 246

III

Aplicaciones estructuralistas y semióticas 250
Poesía 250
Prosa 254
Teatro 257
Índice de nombres 259
Índice de materias 263